HANS PFITZNER

VOM MUSIKA-LISCHEN DRAMA

Pfitzner / Vom musikalischen Drama

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/vommusikalischen0000hans

Vom musikalischen Drama

Gesammelte Aufsätze

von

Hans Pfitzner

München und Leipzig
Süddeutsche Monatshefte G. m. b. H. 1915.

Copyright 1915 by Süddeutsche Monatshefte G. m. b. H., München und Leipzig.

Der philosophischen Fakultät
der Kaiser-Wilhelms-Universität Straßburg
gewidmet.

Inhaltsverzeichnis:

Vorwort 7

Bühnentradition.

Teil I: Einleitung 11
Teil II: Melot der Verruchte 27
Teil III: Bart und Bühne 51

E. T. A. Hoffmanns „Undine“. 66

Zur Grundfrage der Operndichtung.

Teil I: Allgemeine Betrachtung 90
Teil II: Anwendung auf bekannte Werke 116
Teil III: Eigene Werke:
a) Der arme Heinrich, das Epos und das Drama . 172
b) Die „Symbolik“ in der Rose vom Liebesgarten . 188

Webers „Freischütz“.

Geleitwort zu meiner Freischütz-Aufführung in den Mai-Festspielen zu Cöln, den 11. Juni 1914 198

Der Parsifalstoff und seine Gestaltungen.

Vortrag gehalten in Straßburg am 9. Januar 1914, in Leipzig am 4. März 1914, in München am 20. Mai 1914 207

Vorwort.

Als ich noch ein junger Mensch war, erschien es mir oft unverständlich, daß ein von Natur aus so produktiver Geist, ein solcher Tatenmensch wie Wagner, sich damit befassen konnte, ästhetische und gar polemische Aufsätze zu verfertigen.

Sehr bald eröffnete mir aber das Faktum der Schriftstellerei Wagners den ersten und wichtigsten Einblick in das Qualvolle seines künstlerischen Lebensganges.

Dagegen Andre schaffen daraus einen neuen Vorwurf gegen sein Menschentum. Was brauchte der zu „schreiben“, sagen sie; Bach und Beethoven haben es auch nicht getan; die haben ruhig ihre Werke entstehen lassen, und geschwiegen — — —

Ja, das sind sie, sie, die glauben, oder richtiger: glauben machen wollen, daß es aus Vergnügen geschehe, in der einen Hand die Feder, in der anderen die wegbahnende Haue zu haben; zugleich zu singen und zu dozieren; daß es ein primärer Trieb sei, die Arbeit selber zu machen, die andre für ihn leisten sollten; mühsam den Umweg zu schreiten, wenn Andre auf dem Schloßweg der Väter einherfahren.

Das Ignorieren und Abwarten war bei den Deutschen stets an der Tagesordnung gegenüber dem lebendigen

Geist in Deutschland. Das Verfälschen aber ist gestiegen und steigt immer mehr in dem Maß, als der Markt größer geworden ist und größer wird. Zeitungen und Theater, und welche Mächte der Öffentlichkeit noch sonst am Werk sind, bauen den babylonischen Turm. Das Verfälschen, das gewissenlose, kecke, überwuchert jetzt so, daß, wer nicht ganz entsagen, aufgeben, loslassen und verzichten will, wer irgend noch am Leben, Bestehen, Sichdurchsetzen festhalten will, es nicht mehr beim schlichten Schaffen bewenden lassen kann; er würde im tiefsten Dunkel verkümmern und um sich herum einen wüsten Garten treiben lassen, der auf in Samen schießt. Er muß von Zeit zu Zeit die Hand von der Arbeit sinken lassen, und — wenn nicht sich Bahn machen, so doch sich wenigstens orientieren und fragen: Wo befinde ich mich? — Wie ist die Lage? — Auf welchem Boden stehe und arbeite ich? Die seelischen Potenzen, die der unbelasteten Stunde harren, um ein Kunstwerk zu werden, sammeln sich, von der Heterogenität der Welt lahmgelegt, zur Geduld, um neu die Kraft der Täuschung wieder zu gewinnen.

Ich habe mich lange innerlich gewehrt, die reflektierende Feder zur Hand zu nehmen; mir, dachte ich — als ich jung war — sollte das nicht passieren; ich wollte nur Kunst, nicht über die Kunst schreiben; ich wollte mich, nicht von mir hören lassen — und bin nun selbst der Sünde bloß, ein ganzes Büchlein „gesammelte Schriften" in die Welt zu senden. Sie stellen nun immerhin eine Seite meines Wesens dar, die, anstatt in lebendiger

Tat mit enthalten, verarbeitet und wirksam zu sein, nun gewaltsam abgesondert und entwickelt erscheint. Wer in einer Gesellschaft nicht zu Worte kommt, weil die Andern lauter schreien, der versucht abzuwarten und fristet sich die Zeit mit Betrachtungen und Beobachtungen, — wenn er nicht vorzieht, die Versammlung ganz zu verlassen. Man gibt es auf, zur Sache etwas zu sagen, wenn niemand einem zuhört; und sucht sich dann höchstens das Interesse am Gegenstand irgendwie lebendig zu erhalten. Der direkte wird indirekt.

Aber auch einen vorläufigen Abschluß bezeichnet die Herausgabe dieser Schriften, von etwa 10 Jahren her gesammelt; denn inzwischen bin ich einen neuen beglückenderen Weg gegangen.

Hans Pfitzner

Straßburg, den 30. August 1915.

Bühnentradition.

— — — — — — — — — — — — — — —
Sieht man vom Markt in die Kirche hinein
Da ist alles dunkel und düster
— — — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — —
Kommt aber nur einmal herein!
(Goethe.)

I. Einleitung.

Tradition — angewendet auf Kunstübung, und speziell, um gleich unser Thema anzuschlagen, auf die Wiedergabe von dramatischen Werken, — ein fürchterliches Wort für den, der ein direktes Verhältnis zum Kunstwerk hat. Nichts beleuchtet so sehr die Leerheit und Totheit des Kunsttreibens, die Verlassenheit des lebendigen Kunstwerkes in dieser toten Welt, als die häufige Anwendung der Tradition, mit oder ohne Eingeständnis.

Nur noch eins ist gerade so schlimm: das ist der „Narr auf eig'ne Hand", eine willkürliche Auffassung, die, womöglich wider bessere Einsicht und Erkenntnis des vom Autor geschaffenen Gebildes, das eigene Subjekt überwuchern läßt, und so eigentlich gar nicht mehr den Autor interpretiert, sondern die stummen Zeichen seiner Aufzeichnung als Anregung benutzt, etwas Eigenes zu produzieren.

Kommt der der Tradition folgende nie in das innere Heiligtum des Kunstwerkes hinein, gehindert durch den luftleeren Raum der eigenen Geistlosigkeit und die kompakte Masse der im Behälter der Zeit aufgestapelten Gewohnheit, gibt er so in gewissem Sinne immer ein zu wenig, so gibt die andere Art im schlimmen Sinne ein zu viel, und der „Narr auf eig'ne Hand" ist der gefährlichste von allen Narren, die „mehr sagen, als in ihrer Rolle steht".

Diese beiden Pole setzen allerdings stillschweigend einen Mittelpunkt voraus, den einer absoluten R i ch t i g k e i t; setzen voraus, daß das Gegebene, das wiederzugebende Kunstobjekt einen unverrückbaren Maßstab bilde, in sich, an sich, „richtig" sei, sich — wenn ein Vergleich gestattet ist — zur Natur selbst, der Wahrheit im großen Sinne verhalte, wie der Interpret sich zu ihm verhalten soll.

„Richtig" und „Falsch" in Kunst? Handelt es sich nicht in der Kunst um andere Sachen? Beschränken diese Begriffe nicht die Phantasie, die Freiheit, die Individualität? Drücken diese Worte schon nicht alle Kunst auf ein niedrigeres Niveau? Besonders beim Nachschaffen, welches ja unser Thema ist, beim Verhältnis vom Darsteller zur Gestalt?

Nun, ich will versuchen darzutun, daß gegen das, was ich nicht anders als „Richtigkeit" benennen kann, alles drum herum verblassen muß, weil jenes das Höchste ist, was zu denken. —

Wenn es überhaupt etwas gibt, was eine W a h r h e i t

im höchsten Sinne darstellt, so ist es die im Kopfe des Genies entstandene direkte Anschauung, der geniale Gedanke, die Inspiration. Nehmen wir diese beim dramatischen Dichter eingetreten an: so lautet die ideale Aufgabe der reproduzierenden Kunst: die im Dichterhirne entstandene Idee in voller Reinheit noch einmal in die Welt zu setzen.

Aber geniale Werke sind sehr selten und in diesen ist nicht alles, kann nicht alles genial sein; hier also schon sehen wir, wie sich das Verhältnis des Darstellers zum Werk verwirrt, die Aufgabe schwankend wird. Ist das Dichtergebilde vor dem Thron des Geistes der Wahrheit „richtig“, so kann die höchste Leistung eben nur kongruent sein, denn genialer als genial kann nichts sein; ist es „falsch“ in dem analogen Sinne, so fehlt der Maßstab, untersteht die Wiedergabe einem anderen Gerichtshof der Beurteilung, einem andersartigen Kriterium.

In dem Maße also, als vom schaffenden Künstler etwas deutlich erschaut und festgelegt ist, ist die Auffassungsmöglichkeit begrenzt, wogegen sie bis zur Unendlichkeit erweitert ist, wenn das dichterische Gebilde selbst vor einer höchsten Wahrheit nicht bestehen kann.

Hier schon leuchtet ein, daß der ersehnte Mittelpunkt immer Ideal bleibt, nur ganz ausnahmsweise, vorübergehend, blitzartig erreicht werden kann; daß sich das ganze Kunsttreiben auf dem unendlichen Felde abspielt, das wie die Erde um den ihrigen, um jenen Mittelpunkt herumlagert. Unbegrenzt ist das Feld, und so groß, daß so Ver-

schiedenes, von dem eben gewonnenen Standpunkte aus aber doch nur graduell Unterschiedenes, wie Künstler und Stümper, Meisterwerk und Machwerk auf ihm Platz haben. Aber im bewußten oder unbewußten Suchen nach jenem Punkt, dessen Wesen nie benannt, dessen Existenz nie bewiesen werden kann, liegt das Geheimnisvolle, Reizvolle aller Kunstübung. Und wie das größte Dichterwerk nicht durchweg und in allen Teilen genial sein kann, so wird die vollendetste Darstellung immer ein gutes Teil Tradition oder Narrentum auf eigne Hand enthalten.

Es liegt diese Einschränkung im Wesen der Erscheinungswelt überhaupt.

Denn nicht nur das Verständnis, das von Kopf zu Kopf geht, ist eine große Seltenheit, schon im Individuum selbst, auf dem Weg vom Hirn zur Hand, zum Papier, verfälscht, verändert, vermindert, verundeutlicht sich die ursprünglich reine Idee.

Die Gedankenwelt in die Wirklichkeitswelt zu bringen ist ein beschwerlicher Transport, bei dem immer viel verloren geht.

Jeder, der einmal einen Gedanken objektivierender Natur gehabt hat, kann diesen Prozeß an sich selbst beobachten, das Problem von der subjektiven Seite aus verfolgen.

Es stellt sich unvermutet, in einem unbewachten Augenblick ein Gedanke ein; Gedanke ist schon nicht ganz richtig, „Gefühl“ auch nicht; ein Beidem ähnliches; ein Etwas, von dem man fühlt, daß es in irgend einem Sinne wahr

ist, überhaupt „ist," und einem doch so ganz allein zugehört.

Man hat das Bedürfnis, es festzuhalten, und versucht, es gleich noch einmal zu denken, scharf zu fassen.

Aber mit diesem Augenblick entweicht es, läßt sich nicht fangen; es scheint etwas so Hohes, so Subtiles, daß es selbst vor der Berührung mit dem bewußten Denken, als etwas zu Plumpem, zurückschreckt. Aber man gibt die Absicht nicht auf, und mit Gewalt verwandelt man den geheimnisvollen Besuch in einen Gedanken, den Gedanken in Worte, und merkt kaum, daß währenddessen immer mehr — das Beste — verloren geht; es ist, als ob, wenn man grade recht fest zuzugreifen glaubt, und die Hand schließt, nichts als traurige Überreste in der Hand bleiben, Schaum, der vor den Augen zerrinnt, statt Perlen; und es steht etwas auf dem Papier, was einem selbst wohl dienen kann, durch eine Erinnerungskette sich den Zustand des Empfängnisaugenblickes zurückzurufen, aber zu nicht viel mehr; man braucht nur nach längerer Zeit, in anderer Stimmung es sich durchzulesen, und kann erleben, daß man seine eigenen Worte nicht versteht.

Und nun soll man sich wundern, wenn Andere Worte Anderer nicht verstehen? Wenn sie nicht das sehen, was der, der's geschrieben hat, gesehen hat? Wenn grade so viele verschiedene Bilder, „Auffassungen" aus dem Papier aufsteigen, wie es Köpfe gibt, die die Worte lesen? Daß es unzählige Grade von Deutlichkeit gibt, in der es dem Schöpfer gelungen ist, seine Visionen aufs Papier zu

bannen, unzählige Abstufungen von Fähigkeit, durch die Worte hindurch die Gestalten zu sehen? Daß selbst die drastischesten Gradunterschiede nicht beweisbar sind, und z. B. Dramen, die von lebendigen Gestalten wimmeln, nicht unterschieden werden von solchen, die überhaupt keine Gestalten enthalten, sondern bestenfalls Gedanken.

Worte hier und Worte dort; so sieht's aus; von einem Wort läßt sich kein Jota rauben, wohl aber ein ganzes Stück von Gestalten entvölkern, wenn es in den unrichtigen Kopf kommt.

Wir sehen: Worte, Individuen und andre Kunstmedien sind zugleich vermittelnd und hindernd für die Idee; und wie man sich die Seligkeit erst nach dem Aufhören des Leibes denkt, so tritt man in den siebenten Kunsthimmel erst ein, wenn das Begriffliche und Sinnliche keine Rolle mehr spielt; wenn die Idee, im Schöpfer als subjektiver Zustand befindlich, dem Genießer aus den Tönen, Worten, oder was es sei, in ursprünglicher Reinheit wieder aufsteigt. Durch kein sinnliches Mittel läßt sich diese Erkenntnis auf Andre übertragen; i s t sie in einem Dritten, so kann eine Andeutung, ein Blick, sozusagen eine Parole, diese hohe Übereinstimmung erweisen. Hundert Andere mögen „Auffassungen" haben, so viel sie wollen; der eine fühlt mit entzückender Deutlichkeit die Idee, die Stimmung, die in einem Anderen — ob lebend oder lange tot, gleichviel — lebendig war. Das ist keine Auffassung mehr, das ist — — R i c h t i g k e i t. —

In dem Wirklichkeits- und Erfahrungsgebiet, in das wir uns jetzt begeben wollen, kann nun von dieser Art „Richtigkeit" nicht mehr die Rede sein; hier, wo alles Feinere ver„derben" muß, können wir auch diese Begriffe nur im derberen Sinne anwenden. Lassen wir also den Mittelpunkt und begeben wir uns zunächst nach Dresden.

Hier war es, wo der alte Cellist zu Wagner, als dieser die Freischütz-Ouvertüre dirigierte, beim Adagio sagte: „Ja, so hat es Weber auch genommen; ich höre es jetzt zum ersten Male wieder richtig."

Nachdem wir nun also nicht mehr nötig haben darauf hinzuweisen, inwiefern jede Tradition an sich falsch ist, können wir sagen, daß in diesem Moment mit einer falschen Tradition gebrochen wurde und eine neue, richtige anfing. Die erste wurstelte munter ohne jeden nachweisbaren Ursprung, als den der allgemeinen Dumpfheit, weiter. Die zweite wurzelte in dem Vorgang einer Autorität, doppelt autorisiert durch die mündliche Bestätigung eines Zeitgenossen des Autors.

Diese beiden Sorten lassen sich überhaupt bei Traditionen unterscheiden.

In jenem Falle nun war die zweite ein Segen; sie war leicht zu befolgen; und durch das einfache Langsamer-Dirigieren war schon viel erreicht; kein Taktschläger würde sich heute noch unterstehen, die Einleitung der Freischütz-Ouvertüre als Ländler zu servieren. Nicht immer aber ist die Befolgung einer Lehre so leicht für Leute,

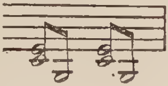
die aufs Nachmachen angewiesen sind; so ist sie im Laufe der Zeit unzähligen Veränderungen, am häufigsten Übertreibungen unterworfen, und wird durch die vielen Hände, durch die sie geht und herumgereicht wird, bis zur Unkenntlichkeit abgegriffen.

Doch uns soll hier mehr interessieren wie eine Tradition entsteht, als was aus ihr wird.

Wie war es möglich, daß, — um bei unserem sehr lehrreichen Beispiel zu bleiben — selbst die unfähigsten Dirigenten vorausgesetzt, jene „Wurstel"-Tradition, jene Gewohnheit einreißen konnte, den Anfang der Freischütz-Ouvertüre so zu verfehlen, da „Adagio" darüber steht? Die Annahme ist doch wohl ausgeschlossen, daß die braven Musikphilister und Meister vom Taktstock etwa nach langem inneren Ringen um den richtigen Ausdruck jenes Tonstückes endlich alle, jeder für sich, zu der Überzeugung gekommen wären, daß die Bezeichnung „Adagio" vom Meister falsch gewählt sei und der Charakter dieser Musik verlangte, daß es schneller genommen werden solle, also etwa andantino?

Nein, dies war eben einfach Schlamperei; es war Nichtbeachtung der Vorschrift des Autors; der gedruckten, für die folgenden Zeiten bestimmten Vorschrift des Schöpfers, der kein anderes Mittel zur Verfügung hat, seinen Willen auszudrücken als das Wort. Nichtbeachtung, die aus der ungeheuren Oberflächlichkeit entspringt, mit der gar zu oft die Aufgabe in die Hand ge-

nommen wird, über das Leben eines Geisteswerkes zu wachen. Jenen Taktschlägern suggerierte eben beim ersten Hinschauen der Anblick von Noten wie etwa



das Vorhandensein ihrer Sphäre, nämlich die „des ‚Alphorns' oder ähnlicher gemütlicher Kompositionen" und sie stutzten nicht bei dem Worte „Adagio"; was sie hätten tun sollen und auch können, bei besserer moralischer Beschaffenheit.

Selbstverständlich ist es auch sehr häufig, daß Bezeichnungen des Autors irreführend sind, deutlicher sein könnten; nicht immer mag es ihm gelingen, den präzisen Ausdruck einer Vorschrift zu finden; auch schreibt der eine im ganzen bessere, der andere weniger gute Bemerkungen; es gehört Kenntnis des betreffenden Dichters oder Komponisten dazu, um seine Sprache zu verstehen, sowohl was diese Bemerkungen, als was den eigentlichen Text der Dichtung anbelangt; beide unterliegen natürlich der Verarbeitung des Nachschöpfers, ja zuweilen der berechtigten Verbesserung; aber zuerst hat man bei Fällen des Zweifels den Fehler in sich zu vermuten, ehe man ihn dem Schöpfer zuschiebt. Auf jeden Fall gehört eines genau so zum Werk wie das andere, und beides hat den Anspruch, voll beachtet zu werden. Jene Anweisungen sind gewissermaßen das Mittelding zwischen der Sprache des Werkes und der des Autors, persönlichen Auskünften,

von denen späterhin die Rede sein soll. Alles trägt dazu bei, das Gesamtbild zu verdeutlichen, zu beleuchten.

Leider aber wird in unserer Zeit, in der wir es doch „bis an die Sterne weit" gebracht haben, dieser so wichtige Teil eines dramatischen Werkes, werden diese Anmerkungen genau so wenig beachtet und ernst genommen, als seinerzeit das Wort „Adagio" über der Freischütz-Ouvertüre. Namentlich seitens der Sänger; Regisseure fallen leicht in Willkürlichkeit; am ersten findet man noch Kapellmeister, die die Vorschriften wirklich beachten.

Da sich die später folgenden Ausführungen vorzugsweise mit musikdramatischer Kunst, speziell mit Wagner beschäftigen sollen, so sei gleich hier unser Thema dieser Beschränkung unterworfen.

Die Art, wie immer noch manche unserer Opernsänger an ihre Aufgabe gehen, ist folgende:

Dem eigentlichen Studium ist in der Regel ein gelegentliches, mehrfaches Anhören von Aufführungen des betreffenden Werkes vorangegangen, wobei unser Künstler das Theater mit dem Gefühl verläßt: wie das erst werden wird, wenn *er* die Rolle singt! Das nächste ist, daß er mit dem Korrepetitor die Noten lernt, zugleich natürlich die Worte, aber nur mit den Noten.

Jetzt ist es natürlich zu früh, an das „Spiel" zu denken, und solche Sachen; erst mal die Noten!

Dann kommen die Proben, wie sie am Theater üblich sind. Auf den Bühnenproben befolgt man die Anweisungen des Regisseurs, oder auch nicht: Unterweisungen, die

über Stellungen und dergleichen hinausgehen, werden vergessen, oder, bei Sängern mit hoher Gage, gleich bestritten. Jetzt ist es natürlich zu spät, an das „Spiel“ zu denken und solche Sachen; die Oper muß heraus und der Sänger ist nervös und muß nur sehen, daß er bei Stimme ist! Das „Spiel“ kommt dann schon abends, mit Kostüm und Maske!

Das gibt es am allerseltensten, daß ein Sänger, wenn er vor einer neuen Aufgabe steht, sich 'mal die Dichtung hernimmt, sie, ohne zunächst an seine Rolle zu denken, liest, in Ruhe, mit Genuß und Interesse an der Sache; dann seine Aufgabe in Gedanken mit herumträgt, seine Phantasie damit beschäftigt; nur so — wenn überhaupt — könnte ihm seine Gestalt richtig aufgehen, im Zusammenhang mit dem Ganzen.

Alles, was nicht aus den Worten hervorgeht, etwa Ausdruck im einzelnen, sagt dann die Musik aufs deutlichste; was diese nicht sagen kann, sagen endlich die Vortrags- und sonstigen Bemerkungen. Daß diese den Sängern unbekannt sind, ist derjenige Übelstand, auf den ich mit dem Finger deuten möchte, als den, der am evidentesten aufdeckt, wie wenig es unseren ausübenden Künstlern darum zu tun ist, oder doch mindestens, welch falsche Wege sie einschlagen, nachzuforschen, wie der Schöpfer seine Gestalten sah, und dargestellt wissen wollte. Noten und Worte muß man kennen, sonst kann man nicht auftreten, aber diese Anweisungen — — —

Welche Lichter werfen die sparsamen Bemerkungen

Wagners auf die Situation, die Gestalt, das ganze Werk; welche Welt von Ausdruck liegt in ihnen! Ein Beispiel statt hundert:

„Siegfried fährt aus einer träumerischen Entrücktheit auf".

Ich frage, wer schon jemals einen Siegfried nach der Rheintöchterszene in entrücktem Zustande gesehen hat.

Aber das wissen die Sänger besser als Wagner. Siegfried ist froh und kräftig; der dicke Pinsel zum Anstreichen des Bildes wird in den Topf mit der hellen Ölfarbe getaucht. Siegfried ist Naturbursche und strahlender, lustiger Held; folglich darf er nicht entrückt sein; entrückt — ja, das ist Parsifal; entrückt ist man überhaupt nur bei heiligen Sachen, nicht nach Rheintöchterszenen. Und so, um die stumme Szene mit „Spiel" „auszufüllen", geilt unser Held den verschwundenen Nixen mit den Augen nach, am Ufer hin- und herschleichend.

Für einen aber, der nicht hundertmal mit den Augen über jene Anweisung hinliest, ohne sie ein einziges Mal mit dem Sinn zu erfassen, der nicht, um dies nicht zugeben zu müssen, plötzlich zum Besserwissen seine Zuflucht nimmt: für einen solchen wird diese Bemerkung eine Fülle von Belehrung, Genuß und Anregung zur Ausgestaltung seiner Rolle enthalten. Wie tief geheimnisvoll berührt dieses kurze Sich—selbst—verlieren zwischen Todesprophezeihung und Tod! Wo weilt Siegfrieds Geist in diesen Augenblicken?

Bei den Rheintöchtern gewiß nicht, wenn es auch zu-

e r st heißt: „er blickt ihnen unverwandt nach". Er sieht ihnen lächelnd nach und seine Gedanken verlieren sich. Wohin? — Wir wissen es nicht, Wagner auch wahrscheinlich nicht; aber er wußte, daß in diesem Moment dieser Zustand sich Siegfrieds bemächtigen muß; das wußte er als Künstler; und dem hat man zu glauben.

Welcher Augiasstall von Schlendrian wäre, angesichts aller unbefolgten Anmerkungen, auszuräumen!

Also Noten, Worte, gedruckte Anweisungen, sehen wir, reichen in der Praxis nicht hin, um die Absichten eines schöpferischen Künstlers sicher zu stellen; der Streit hierüber hat zuweilen ein allgemein beliebtes Ende; es ist das Donnerwort: „Das hat der Meister selber gesagt; ich selber hab's gehört."

Aus derartigen mündlichen Überlieferungen erwächst sehr oft eine Tradition; diese würde also in der höchsten Autorität, dem Schöpfer selbst, wurzeln.

Nun, in unserem Freischütz-Beispiel stimmte die gedruckte Vorschrift und die Überlieferung durch den Ohrenzeugen überein. Wie aber, wenn diese Übereinstimmung nicht stattfindet? Wem sollen wir glauben? Wem soll man glauben, wenn auch der lebendige Dirigent da oben mit beidem gegebenen nicht harmoniert? Ja, wenn der immer ein Wagner wäre! Wie leicht dann die Antwort: ihm.

Hier handelt es sich um eine p r i n z i p i e l l e Behandlung der Frage; und es ist nur möglich, festen Boden zu gewinnen, wenn man sich klar macht, daß das einzig Maßgebende diejenigen Überlieferungen sind, die im Druck

vorliegen, nicht die von Mund zu Mund gehen; es ist wohl kaum nötig, zu sagen, daß von einer schematischen Durchführung auch hier nicht die Rede sein kann, und daß es Ausnahmefälle häufig genug geben mag; daß eine genügend beglaubigte mündliche Äußerung ein letztes Licht wirft auf eine Auffassungsfrage.

Was der Meister dem Druck übergibt, bestimmt für kommende Zeiten aufbewahrt zu sein, das wird er nicht hinschreiben, ohne sich vorher wohl überlegt zu haben, was er sagt, und ohne die mustergültigste Ausdrucksform dafür zu wählen; daran hat man alles Recht sich zu halten. Was er so im Leben zu diesem und jenem sagt, ist unmaßgeblich und unverbindlich; nicht in jedem Augenblicke ist Einer, der Werke schreibt, verantwortlich für seine sie betreffenden Äußerungen.

Wenn so in bestimmtem Sinne schon dem Munde des Autors nicht zu glauben ist, so ist dem Munde des Überlieferers aber vor allem nicht zu trauen; ich will jetzt nur von Fällen reden, in denen ich den Erzähler als durchaus ehrlich und sogar von der kleinsten wissentlichen Übertreibung oder sonstigen Ausschmückung frei annehme. Selbst dieses vorausgesetzt, ist mündliche Überlieferung so schwankend, daß man vor gröblichsten Entstellungen nie sicher ist. Der „Meister“ wirft einen flüchtigen Satz hin, irgend eine Sache betreffend; Herr A. hört es, natürlich mit seinen Ohren; beide denken sich gar nichts Besonderes dabei. Nach einiger Zeit kommt an anderem Orte die Rede auf dasselbe Thema; jetzt fällt dem A. ein, was der

Meister hierüber sagte; unwillkürlich erscheint jetzt der Satz viel wichtiger wie im Moment der Aufnahme; er gibt ihn so wieder, wie er sich erinnert; er glaubt es genau zu wissen, aber in neunundneunzig unter hundert Fällen wird hier schon der „Ausspruch“ des Meisters verfälscht sein; ein kleines Wörtchen im Wortlaut ändert den Sinn, die Stimmung ist eine andere und bis zum Gegenteil ist's nicht mehr weit; so vier bis fünf Münder. Im gewöhnlichen Leben sagt auch der ernsteste, tiefste Mensch, namentlich der lebhafte, Stimmungen unterworfene Künstler Sachen „nur so“ hin; nie aber wird ein Künstler, der es einigermaßen ernst mit seinem eigenen Werk nimmt, in diesem etwas „nur so“ hinschreiben und drucken lassen.

Der Meister gibt eine mündliche Anweisung, etwa Regie betreffend, aus bestimmten Umständen heraus, vielleicht aus einer Konzession oder sonst einem Zwange; der oder jener beteiligten Person, Besonderheiten der ganzen Lage, der Zeit wegen. Zu einer Zeit, wo man ihn nicht mehr fragen kann „warum“, meldet es ein Überlebender. Unausdenkbar schrecklich wäre es, wenn dieses dann für alle Zeiten fest stünde und nicht die Angabe im gedruckten Werk.

Ich muß hier darauf verzichten, auch nur anzudeuten, welch unzählige Möglichkeiten der Verfälschung existieren bei der schwankenden mündlichen Tradition. Es brauchen gar keine großen und tiefen Worte zu sein, die sich in einem Kopfe anders ausnehmen, als im anderen. Jeder, der dieses liest, wird an sich schon erfahren haben, daß

man sehr leicht falsch zitiert wird, und wenn ihm seine angeblich eigenen Worte vorgehalten worden waren, in die Lage gekommen sein, auch dem ehrlichsten Freunde gegenüber auszurufen: „was, dieses soll ich gesagt haben?“

Ganz vertrauensvoll kann man streng genommen nur solche Erzählungen aufnehmen wie z. B. die dem Weißheimerschen Buche entnommene, daß Wagner den Kopfsalat sehr gerne aß.

Nur mit der Erwähnung, nicht der näheren Betrachtung des traurigsten und typischesten Falles, der bei dem Ursprung einer „Wurzel-“Tradition immer vorliegt, soll diese Einleitung beschlossen werden. Es ist der, daß ein Genie bei Lebzeiten niemals so viel Autorität gewinnt, daß seine ernstgemeintesten Aussprüche und Wünsche mit der Ehrfurcht, dem sich unterordnenden Ernste — von Verständnis ganz abgesehen — aufgenommen werden, den sie beanspruchen können; wogegen nach dem Tode über jede hingeworfene Äußerung Bücher geschrieben werden. Erst achtet man nicht, daß der Mensch, den man da von Angesicht zu Angesicht sieht, ein Genie ist; dann vergißt man, daß das Genie nur — ein Mensch war.

Einige Gestalten unserer Bühne, zunächst aus Wagnerschen Werken, an denen man das Festsetzen einer Tradition, die noch im Blühen ist, schon beobachten kann, sollen in folgenden Aufsätzen vorgeführt werden.

Oktober 1905.

II. Melot der Verruchte.

Die Zeiten sind noch nicht allzulange vorbei, daß die Rolle des „Melot“ an unsern Theatern von untergeordneten Sängern dargestellt zu werden pflegte, ja, selbst von solchen Herren vom Chor, welche die sogenannten „kleinen Rollen“ innehaben, als da sind: „ein Bote“, „erster, zweiter Bürger“, „ein Kriegshauptmann“ und andere mehr. Seitdem die Bühnen in den letzten Jahren zunehmend bestrebt sind, Wagner-Aufführungen möglichst aus bestem Material herzustellen, um mit ihnen Ehre einzulegen, ist diese allgemeine Aufbesserung auch Melot zu gute gekommen, und seine Verkörperung ist jetzt bei jeder gutgemeinten Tristan-Vorstellung einem Sänger für erstes Fach zuerteilt, — ohne daß man jedoch daraus schließen dürfte, daß die Auffassung dieser Figur als Nebenrolle überwunden sei; werden doch die wirklich nicht individualisierten Hirt und Steuermann auch „gut“ besetzt. Es ist dies eine Ehrenpflicht gegenüber Wagner. Als solche faßt es auch der erwähnte erste Sänger auf; er, der gewohnt ist, lange Hauptrollen zu singen, zollt gerne dem Meister den Tribut, und läßt seinen Namen auch einmal zu einer kleinen Rolle auf den Theaterzettel setzen, empfindet aber die Aufgabe als seiner eigentlich doch unwürdig. An einer der ersten Hofbühnen habe ich erlebt, daß Melot im letzten Akt gar nicht mehr auftrat; wahrscheinlich schon in Mantel und Hut, sang er auch das „Wehe mir — Tristan“ hinter der Szene. So war Kurwenal, der

den unter dem Tore erscheinenden — so lautet die Vorschrift — Gegenstand seines Hasses niederzustrecken hat, genötigt, mit dem Schwert nach der Gegend der betreffenden Kulisse hin in die Luft zu stechen, wodurch seine Raserei etwas von Übergeschnapptheit bekam. Im zweiten Akt, wo das Erscheinen Melots nun auf gar keine Weise zu umgehen ist, glaubt der Darsteller um so besser seiner Aufgabe gerecht zu werden, je bösartiger er die wenigen Sätze von sich gibt; denn darüber sind sich Sänger, Regisseur, Publikum und alle Gelehrten einig, daß Melot ein ausgemachter Bösewicht ist, der im Stück den Verrat zu besorgen hat, und nur deshalb vorkommt. —

Es ist gewiß, daß der äußere Umfang einer Rolle durchaus nicht nebensächlich ist bei der Frage danach, ob man einen Charakter auf der Bühne deutlich machen kann oder nicht; aus Gesehen- und Gehörtwerden besteht das Verkörpern; nur, wenn der ganze Charakter sich auf der Bühne sinnfällig auslebt, ist dem Darsteller die Möglichkeit gegeben, ein ausgeführtes Bild davon zu zeichnen und zu malen; und „Nebenrolle" und „kleine Rolle" gelten mit einigem Recht fast als gleiche Begriffe. Ich habe jetzt von den im Umfang kleineren Rollen nicht die sogenannten „Episoden" im Auge, die einen, meist leicht zu fassenden, Typus in einer einzigen, charakteristischen, die Situation momentan beherrschenden Szene vor Augen führen, sondern jene Charaktere, die ein für die Handlung sehr wichtiges Glied bedeuten, deren Erscheinen und Sichäußern auf der Bühne aber auf ein Minimum beschränkt ist. Von

dem Darsteller derartiger Figuren, welche sozusagen nur zum Teil in den Rahmen der Bühne hineinragen, kann man schlechterdings nicht mehr als eine bloße Skizze erwarten. Aus den wenigen Strichen einer solchen Zeichnung die richtige Intention zu erkennen, wäre — o frommer Wunsch! — so eine rechte Aufgabe einer idealen Kritik, welche nämlich stets tiefer sieht, als das Publikum; denn, wenn die Skizze noch so vortrefflich ist, wird sie ihrer geringen Ausdehnung wegen für den oberflächlichen Betrachter als selbstverständlich, unbeachtet vorübergehen. Eine solche Rolle ist Melot, und sie mag von dem Standpunkte der Darstellungsmöglichkeit aus allerdings als Nebenrolle betrachtet werden.

Nicht aber von dem der Dichtung. Hier ist es gleichgültig, wie viel von der Charakterzeichnung hinter die Szene fällt, was von ihr durch den Mund anderer zu uns dringt, oder auf welche Art sonst sie vom Dichter gehandhabt wird; wenn sie nur da ist, im Stück. Wir wissen, daß es Gestalten gibt, die nicht einmal nur zum Teil hervorgucken, sondern überhaupt ganz hinter der Bühne verschwinden, und trotzdem deutlicher gezeichnet sein können, als mancher Held, der fünf Akte lang auf der Szene redet. Ich erinnere an Gretchens Mutter im „Faust“. Wir kennen diese „gar zu genaue“ Bürgersfrau in ihrer Bigotterie und harten Ehrbarkeit so gut, als wir Gretchen kennen, die von ihr, ebenso wie Valentin das mitleidslose moralische Richten, das tapfere Schmählen auf arme fehlende Mädchen geerbt hat. Der größte Meister im Zeich-

nen von solchen unsichtbaren Bühnenfiguren ist Ibsen. Wie lebt Beate in „Rosmersholm"! In den „Gespenstern" wird förmlich mit dieser Art der Vorführung von Personen jongliert. Der Dichter führt uns an der Nase herum und zeigt uns den Kammerherrn Alving in verschiedenen Bildern, deren jedes spätere sein vorhergehendes korrigiert; zuerst d e n Alving, wie ihn die Allgemeinheit sieht, und wie ihn auch der junge Oswald im Herzen hält. Frau Alving, die ihren Mann genauer kennt, belehrt uns eines besseren, resp. eines schlechteren, und hält uns ein schreckliches Bild vor; aber auch dieses verändert sich sehr bedeutend, und zwar wieder durch den Mund der Heldin selbst, deren innere Entwickelungen und Erkenntnisse sie und uns diesen Charakter anders ansehen lehren; da alles tatsächliche, was wir nebenher, zunehmend bereichert, vernehmen, bestehen bleibt, so ist unsere Anschauung von ihm trotz allem, was im Stück über ihn uns vorgeurteilt wird, eine ganz freie, und wir erhalten eine fest umrissene Zeichnung. Zum Überfluß macht sich der unbarmherzige Dichter noch den Witz, den toten Kammerherrn als Gespenst auftreten zu lassen; käme dieser Moment gegen Schluß vor, wir würden mit Pastor Manders erschrecken, so genau kennen wir Alving.

So ist auch Melot, obwohl er noch nicht sechzig Worte zu singen hat, und nur zwei Auftritte hat, deren einer einen Moment lang ist, eine so deutliche Gestalt, als sie je von einem Dichter geschaffen wurde. —

Stücktragende, große Rollen sind für die Untersuchung in bezug auf Tradition nicht günstig, weil man bei ihnen nur einzelne Teile ins Auge fassen könnte, oder aber die Gestalt bloß oberflächlich, wie von weitem, ansehen müßte; solche Gestalten erscheinen von der Tradition angefressen an den Stellen, die als Hauptmomente, Hauptzüge gelten, und so dem oberflächlichen Hinschauen zunächst erreichbar sind; wobei andere Partien des Bildes als so im Dunkel stehend gelten, daß sie seitens der Ausführung völlig dem wechselnden Zufall verfallen sind, der absoluten Auffassungslosigkeit, — noch nicht einmal der Tradition, welche immerhin auf einem gewissen Verpflichtungsgefühl beruht, es so oder so machen zu müssen, und welche man in diesem Zusammenhange ein Denken in Form von Gedankenlosigkeit nennen könnte. — Die Rolle des „Tristan" enthält zu dieser Zeit unzählige solche Stellen jenseits von Auffassung und Nicht-Auffassung. Wollte man derartige verborgene, als unwesentlich geltende Teile einer Dichtung in den Ruf der Wichtigkeit bringen, gleichsam nach außen biegen, so würde sich sofort, wie Rost oder Schimmel, Tradition dort ansetzen. — —

Dagegen hat sich von den Personen im „Tristan" der Melot meiner Betrachtung vielleicht deswegen unwillkürlich aufgedrängt, weil er von Tradition sozusagen mit Haut und Haar aufgefressen wird, als Rolle von kleinstem Umfang ihrem Verfallensein am ersichtlichsten sich darstellt. In zwei Worten läßt sich die allgemeine Auffassung erschöpfen: Nebenrolle und Bösewicht.

Hand in Hand mit dieser allgemeinen Meinung über Melot geht diejenige über die anderen Personen im „Tristan“. Tristan und Isolde sind das interessante Liebespaar, denen man Ehebruch, Undank, Ehrlosigkeit und alles gern verzeiht, weil sie so schöne Rollen sind, von Heldentenor und Primadonna verkörpert, und überhaupt, weil so etwas auf der Bühne ganz anders beurteilt wird, als im Leben.

Marke wird als allzunachsichtiger alter Herr angesehen, dessen Güte am unrechten Platze wohl gar ihre besonderen Gründe hat; seiner schlappigen Charakterbeschaffenheit wird oft seitens des Sängers durch kräftiges Aufstoßen mit dem Speere nachgeholfen; aber auch zufriedenere Beurteiler hätten es doch lieber, wenn der gekränkte König gleich fest mit dem Schwerte dreinschlüge.

Kurwenal ist der treue Diener und Freund, und Brangäne die den modernsten Anforderungen entsprechende „Vertraute“ der alten Oper, etwa eine ins musikdramatische ausgewachsene „Ines“ im Troubadour.

Unter der Voraussetzung, daß dieses wirklich die Geschöpfe Wagners sind, ist auch der Traditionsmelot der richtige; er paßt zu ihnen, wie sie zu ihm.

Aber es sind Wesen ganz anderer Art; und die Handlung, die sie in Bewegung setzen, geht in einer ungeheuer hohen ethischen Region vor sich, in welcher Opernfiguren und Durchschnittsmenschen nicht mehr zu atmen vermöchten.

Wir kommen nicht drum herum, uns diese Wesen, diese

Handlung vor Augen zu führen, wenn wir unsern Helden auf seine Schlechtigkeit hin untersuchen wollen.

Das, was eigentlich in „Tristan und Isolde" vorgeht, ist nur möglich anzudeuten, halb zu sagen. Ganz auszusprechen ist es deswegen nicht, weil ein Hauptfaktor der Handlung, ein sich durch das ganze Werk ziehender Begriff für uns ein unbekanntes X ist: es ist, in der Terminologie des Werkes gesprochen, die „Nacht".

Indem ich diese Metapher ausspreche, gerate ich auf einen für einen philosophischen Laien gefährlichen Boden; aber die Philosophen von Fach brauchen nicht zu fürchten, daß ich meine Ansicht über letzte Dinge hier zum besten geben werde. Ich werde bei dem bleiben, was zur Sache und zum Kunstwerk gehört, was im Rahmen unseres Themas eine Rolle spielt. Auch ist es für unsere Betrachtung ja vollständig gleichgültig, wie man über Sein und Nichtsein, Seelenwanderung und Wiedergeburt denkt. Wohl aber ist es unbedingt notwendig, daß man mit dem Dichter geht und gewisse Begriffe akzeptiert, als Faktoren der Handlung, so, wie, und genau soweit wir über sie aus den Worten der Dichtung selbst unterrichtet werden und soweit sie der Dichter als Werte setzt und haben will. So müssen wir die beiden Reiche „Tag" und „Nacht" als schlechthin existierend annehmen, in demselben Sinne und so fraglos, als etwa im „Ring des Nibelungen" Walhall und Nibelheim, oder im „Lohengrin" Antwerpen und das Gralsgebiet, nämlich als Teile des Kunstgebäudes, ob wir

sonst dran glauben oder nicht. Nur mit dem Unterschied, daß wir in diesen Werken, durch Anschauung und Erzählung, wissen, was wir uns unter Walhall, Gralsgebiet rc. vorzustellen haben, in jenem aber nur das eine Reich: den „Tag“ daraus kennen.

Dieses Reich ist der Schauplatz der Handlung, und wir müssen die Personen in erster Linie als Zugehörige dieses Reiches, nämlich: der Erscheinungswelt betrachten, als „Tagesgespenster“ wie Tristan deutlich sich ausdrückt, wenn wir nicht den Schwerpunkt der Dichtung verlieren wollen.

Von dem anderen Reich hören wir nur in geheimnisvollen Worten aus dem Munde des Liebespaares reden, fühlen die große Rolle, die es spielt; wissen nur, daß die einzige Form seines Sichdarstellens ein ahnungsvolles Sehnsuchtsgefühl im Inneren von Tristan und Isolde ist, mit dem ganz eins zu werden ihr Ziel ist, um den „Tag“ ewig zu fliehn. Sonst nichts positives davon. Als ich einmal in meiner Konservatoriumszeit in Mannheim den „Tristan“ hörte, traf ich auf der Galerie einen Bekannten; in der Pause äußerte ich zu ihm, daß manches in der Dichtung doch recht schwer verständlich sei. „Ei“, entgegnete er, „des is doch ganz leicht; des is doch Erlösung, — Nirwana.“

— Sehr viel mehr, als Jener, kann kein Mensch zu der Aufhellung dieser „Nacht“ beitragen. Es wird immer nur ein Wort sein. Ob man jenes X im Gegensatz zu der Welt der Erscheinung das „innere Wesen der Dinge“, das „An

Sich“ der Welt nennt, oder, christlich ausgedrückt, die „ewige Seligkeit“, die „ewige Ruhe“, ob man es sich als das „Nichts“ denkt, dem sich das „Etwas“, diese plumpe Welt, entgegenstellt, oder, tristanisch, als den Zustand des „Niewiedererwachens“ — immer ist es etwas, wovon keinerlei Vorstellung vorhanden ist, immer ein Negatives, das unbekannte Gegenteil von dem uns bekannten „Tag“.

In unserem Werk wird die „Nacht“ bald dieser, bald jener einzelnen Eigenschaft des „Tages“, z. B. der Zeitlichkeit, der Trügerischkeit der Erscheinung, oder seiner Nichtigkeit usw. als unvorstellbares, ersehntes Gegenteil gegenübergestellt.

Mit Tod, (auf den eine Re-inkarnation folgen könnte) ist die Tristannacht nichts weniger als identisch, in welcher der durch das Todestor eingetretene „von Erwachens Not befreit“ ist.

Für Tristan und Isolde schließlich ist das Eingehen in die Nacht identisch mit ewiger Liebesvereinigung, ihnen sozusagen nur in dieser Form möglich.

Philosophisch geht uns alles dieses nichts an, aber wir könnten nicht ein Wort der Dichtung, auch im äußerlichsten Sinne, verstehen, wenn wir diese Gedanken nicht, gleich empirischen Möglichkeiten, in unseren Glauben aufnähmen, wenigstens solange wir in der Welt dieses Werkes verweilen.

Mit großem Recht, (nicht, um durch einen „verschwommenen“ Titel, wie Hanslick meint, das Werk „adeln“ zu wollen) nennt Wagner den „Tristan“ eine „H a n d l u n g“. Was sich in den drei Akten abspielt, ist wirklich nur ein

Vorgang, kein eigentliches Drama, welches ohne Konflikt nicht zu denken wäre. Man kann aber nicht von einem Konflikt, sondern nur von einem Gegensatz, einer Gegenüberstellung jener zwei Reiche reden. Und dieser Vorgang besteht in dem Übergang zweier Wesen von einer Welt in die andere; etwas anderes passiert nicht. Die Etappen dieses Weges bezeichnen das Fortschreiten der Handlung.

Die erste Station auf dem Wege zur „Nacht" bildet den Inhalt des ersten Aktes.

In der Zeit, die dahinter liegt, gehören Tristan und Isolde ganz und gar dem „Tage" an. Das Stück setzt ein mit dem Zeitpunkt, in welchem der erste Keim des neuen Lebens in die Brust der Liebenden gefallen ist; des neuen Lebens im Reiche der „Nacht"; der Todeskeim — der Liebeskeim. Tristan liebt Isolde.

Der Brautwerber; welches Verbrechen! Welches Verbrechen für den, der noch „im eignen Herzen, hell und kraus" den Tag hegt, für den in der Welt befangenen! Der Welt, in der Sitte, Ehre, Freundschaft höchste Güter sind!

Tristan, aller Ehren Hort, ist männlich fest entschlossen, den Weg der Sitte, der Ehre, der Freundschaft zu gehen. Was es ihn kostet, sehen wir bei seinem ersten Anblick. Ist das der strahlende „Tages"held? Der gefeierte, siegreiche, überfreche Herr der Welt? Sinnend auf das Meer blickend, bei dem Wort „Isolde" auffahrend aus tiefster Geistesabwesenheit, mit einem Seufzer das Bald-Enden-

müssen der langen Fahrt mit der Endlosigkeit seines tragischen Konfliktes vergleichend, ausweichend, wortkarg, weich und doch düster — so bietet er sich uns.

Doch — er würde glatt die heimlich Geliebte in die Arme des Freundes führen.

Bei Isolde ist jener Keim schneller emporgeschossen, doch, an der Welten-Tagessonne zu Leidenschaft und Haß gediehen. Seit jenem Blick ins Auge ist ihr die Liebe zu Tristan hell bewußt. Was zwänge sie — Isolde, die stolze, kluge — zu der schmachvoll wahnsinnigen Fahrt mit dem Geliebten als Brautwerber, wenn nicht die Hoffnung auf Lösung der Frage nach ihrem Verhältnis zu Tristan unbewußt und heiß in ihr lebte. Doch dieser schweigt; und das Reiseziel naht heran; Isolde stellt die Frage an die Natur — der Tod wird das Geheimnis ja wohl lösen! Und nun kommt das einzige Vorkommnis des Aktes: Durch das Tor des Todes, an das Isolde den Geliebten reißt, erhalten sie Einblick in den Sinn ihres Lebens; ihre Ur-Zugehörigkeit zu einander wird ihnen gemeinsam klar; und es sind „Welt, Macht, Ruhm, Glanz, Ehre, Ritterlichkeit, Treue, Freundschaft, wie ein wesenloser Traum verstoben.“ [R. Wagner, Gedanken, Entwürfe, Fragmente.]

Solche Erkenntnis bringt dieser Moment, — aber nicht den Tod, von dem Isolde im zweiten Akt (unkomponierte Verse) sagt:

„Mußte er uns
das eine Tor
an dem wir standen, verschließen.

zu der rechten Tür,
die uns Minne erkor,
hat sie den Weg nun gewiesen.“

Es war das falsche Tor; und der geplante Doppelselbstmord wäre noch kein Liebestod gewesen, für den sie erkoren sind. —

Ging Isolde im ersten Akt so mit dem Gefühl mächtig führend voran, so leuchtet Tristan im zweiten mit seinem Intellekt. War *sie* erst ein Stück Weg voraus, auf dem Tristan ihr langsam folgte, so ist *er* jetzt weiter wie sie, welche glaubt, ihrer statt Tod gewonnenen Liebe in der Welt leben zu dürfen. Tristan hat die tiefere Erkenntnis durch den Blick in das Todestor: Sein „Tag war da vollbracht.“ Und er führt Isolde nun vor das *rechte* Tor, in der großen Aussprache im zweiten Akt, die den eigentlichen Inhalt des ganzen Werkes bloßlegt und deshalb als Angelpunkt und Hauptstelle der Dichtung angesehen werden muß. Was in des Zwiespalts wildem Schmerze verzweifelnd einst sie beschloß; in die Nacht des Todes zu tauchen, — froh und freudig führt sie frei es nun aus: „*Ewig währ' uns die Nacht!*“ Dies Wort Isoldens bedeutet die zweite und letzte Etappe auf dem Seelenwege der Beiden, das Merkzeichen des Fortgeschrittenseins der Handlung, den Hauptmoment des zweiten Aktes.

Was im dritten Akt noch kommt ist kein Fortschreiten mehr, sondern nur Erfüllung, Apotheose. Vor unsern Augen soll sie vor sich gehen, und das Reich der Nacht beschritten

werden. Hier kann ich die Bemerkung nicht unterdrücken, ob nicht die außer allem Zweifel stehende Unmöglichkeit, dergleichen sinnfällig zu machen, dem Schluß des letzten Aktes einen gewissen Eintrag tut. Es rächte sich der aus diesem Werk verscheuchte Tag! In den andern Akten wird dieser mystische, nur im Gleichnis andeutbare Vorgang (ich erinnere an das Hebbelsche Gedicht: „Ich und du.") uns in Worten von ferne gezeigt und der Phantasie überlassen, ihn sich zu denken; drum herum bewegte sich die Welt. Welche Bedeutung wir dem Sterben der beiden im letzten Akt beizulegen haben, wissen wir aus der Dichtung. Wir aber kennen nur die Grenze von Leben und Tod, nicht von in fleischlicher Gestalt wandeln und völliger Auflösung ins All. So bleibt immer ein Rest zwischen dem, was wir mit Augen sehen und dem, was unsre Phantasie auffassen soll.

Indem wir uns zu den andern Personen des Stückes wenden, ist es, als treten wir auf festen Boden. Das ist die uns bekannte Welt, das sind wir. Nicht nur „Tristan und Isolde", ganz und gar aus einem mystischen Problem bestehend, nein, auch andere Werke, deren Helden überlebensgroße Persönlichkeiten sind, werden vielleicht hauptsächlich deshalb so von vorneherein falsch beurteilt, weil es eine Eigenschaft des Publikums ist, sich unwillkürlich mit dem Helden des Stückes solidarisch zu fühlen, sich mit seiner Sphäre zu identifizieren und so jeden Maßstab der Beurteilung ganz zu verlieren.

Da ist kein Held zu groß, als daß Herr Müller dessen Handlungen nicht mindestens auf dem Niveau der seinigen, Müllers, empfände; d. h. wenn, etwa in der „Götterdämmerung“, Herr Müller vorkäme, wäre er natürlich Siegfried. Woher kommt es z. B., daß Gunther allenthalben, wo man auch hinhört, für einen ganz erbärmlichen Schwächling gehalten wird, für einen Feigling und Schurken? Weil Herr Müller sich irrtümlich für Siegfried hält, dessen Sphäre als die seinige annimmt, und von da aus auf die „Nebenrollen“ herabsieht; anstatt sich zu erinnern, daß die Erde sein Niveau ist, und sich zu fragen, wie er sich wohl benehmen würde, wenn er plötzlich in eine Affäre zwischen einem Sohne Wotans und einem Sohne Alberichs verwickelt würde.

Würde Frl. Schulze nicht doch vielleicht, bei allem Stolz und aller Moral, wankend werden und mit sich reden lassen, wenn sie, ohne besondere Unkosten, den herrlichsten Helden der Welt ihr eigen nennen dürfte? Und wenn sie auf die vernichtenden, tötlich beschimpfenden Worte der von ihr ohne Wissen und Wollen beraubten Frau so reagiert wie Gutrune: nämlich ohne ein Wort der Abwehr ihr die Rechte an den doch auch von ihr geliebten Mann sofort überläßt und sich in Verzweiflung, mit dem Gefühl, als habe sie ihn beschmutzt, „voll Scheu“ von seiner Leiche abwendet, — so habe ich von Frl. Schulze noch eine sehr hohe Meinung. Aber warum wird Gutrune stets so unbarmherzig verurteilt? Weil Frl. Schulze sich irtümlich für Brünnhilde hält.

Wir also wollen uns nicht für Tristan und Isolde halten, uns in den Fall der vier anderen Menschen hineinversetzen, und uns ihr Menschliches nicht fremd sein lassen.

Im dramatischen Sinne in die Handlung eingreifen können sie nicht, denn, wie schon erörtert, kann nur von einem Vorgang die Rede sein, der seinen Weg geht, und der nicht gekreuzt, gefördert, aufgehalten oder sonstwie beeinflußt werden kann. Sie können nur Stellung nehmen. Ihr Verhalten zu dem Phänomen, was sich vor ihren Augen mit Tristan und Isolde abspielt, gibt ihre Charakteristik ab. —

Gemeinsam ist allen vieren, daß sie von dem, was wirklich vorgeht, keine Ahnung haben. Man darf ja nicht außer Acht lassen, daß der Vorgang an sich unverständlich und unerklärlich ist, und daß die, in denen er sich abspielt, ihn selber kaum verstehen, jedenfalls immer erst nachher und durch gegenseitige Hilfe. Sie sind selbst seine Opfer — auf der Bühne symbolisiert durch das Trinken des Trankes. Frau Minne „faßte das Werk in ihre Hand". Es wäre ihnen sogar beim besten Willen nicht möglich, davon eine Erklärung zu geben, weil ihnen die Außenwelt, der „Tag" genau so unverständlich wird, wie Jenen die „Nacht" ist. Sie wissen also eigentlich gar nicht, was sie tun, weil sie den „Tag" und seine Gesetze nicht mehr kennen. Wie sollten nun gar die Außenstehenden ein Verständnis erhalten? Die höchste Leistung, die für sie denkbar ist, ist daß sie ahnen, daß überhaupt etwas ungeheures hinter dem steckt, was sie da an Tristan und Isolde erleben.

Ohne dies ganz unaussprechlich Große, die ganze Welt aufhebende, und mit ihr alle darin gültigen Werte, ist natürlich das Verhalten des Paares das todeswürdigste Verbrechen und durch nichts zu entschuldigen. Wer mit Tristan und Isolde hält, hat entweder keine Begriffe von Ehre und Tugend, oder er muß einen Glauben haben an das Edele in ihnen, der noch ungeheurer ist, als das Verbrechen wäre.

In Marke und Kurwenal ist dieser Glaube, die Lieblingstugend Wagners, besonders herrlich verkörpert. —

Die beiden Menschen, die Markes weichem Herzen am nächsten stehen, vereinigen sich, um ihn zu verraten. Ein Zweifel ist nicht möglich — er sieht es mit eigenen Augen. Und trotzdem wankt sein Glaube nicht. Daß Tristan ein gemeiner Verräter ist, ist unmöglich. Was dieses veranlaßt hat, muß etwas sein, was menschliche Fassungskraft übersteigt, eine Gewalt, welcher sich der sowohl beugen muß, der die Wunde empfing, als der, der sie schlug. Welche unheimliche Macht bestimmte, daß es geschehen mußte? Was ist's? Wer macht der Welt ihn kund — den unerforschlich furchtbar tief geheimnisvollen Grund — — — — —? Marke ist hier groß und erhaben zu nennen, nicht bloß mild und gütig. —

Fast noch bewunderungswürdiger besteht Kurwenal vor dem Ungeheuren, Unbekannten. Daß er für seinen Herrn und Freund in Gefahr und Tod geht ist nichts im Vergleich zu dem, was er außerdem für ihn tut. Sterben, sagt jener Ibsen'sche Skalde, könne ein Mann für den

andern, aber nicht leben. Nun, Kurwenal **lebt** auch für seinen Tristan. Aber er tut noch viel, viel mehr; er wird das, was man schlecht nennt. Er hält noch zu seinem Herrn, als er diesen zum Verräter und Ehebrecher werden sieht. Er selbst wird Helfershelfer, Verräter an seinem König, Hehler und Betrüger — Eigenschaften, die seiner Natur sonst nicht gerade gut liegen. **So** selbstverständlich ist für ihn, daß alles, was Tristan tut, gut und recht ist, daß er, ohne dessen Handlungen im entferntesten zu verstehen, felsenfest an sie glaubt. Er frägt nicht, er urteilt nicht, — er glaubt nur, und schweigt. Auch für ihn steht fest, daß der Grund von Tristans Tat ein unerforschlicher und tief geheimnisvoller sein muß; aber — und dies ist vielleicht der rührendste Zug an ihm: kein Wort davon kommt über seine Lippen, er hält sich für zu gering, das Unaussprechliche durch eine Frage danach zu entweihen. Die neugierige Frage des Hirten wehrt er, aus derselben Empfindung heraus, kurz ab — es ist etwas, was man „doch nie erfahren" kann. —

Bei Brangäne geraten wir schon mehr auf menschliches Durchschnittsniveau. Auch sie geht mit ihrer Herrin durch dick und dünn. Aber es ist ein großer Unterschied dabei. Sie hat keine Ahnung davon, daß etwas Außerordentliches vorliegt, sondern faßt die Sache ziemlich trivial auf, ja, mißbilligt sie: sie spricht von Isolde's „Schmach und schmählicher Not". Die „tör'ge Magd" mischt sich ein, gibt Ratschläge und Warnungen. Sie hat, bei näherem Hinsehen, einen ganz leise komischen Zug. Immer ist sie die Her-

eingefallene, und hat wenig Dank und Lohn davon, bei so großen Dingen ihre Händchen im Spiele zu haben; in beständiger Angst befangen, fühlt sie sich nicht sehr wohl in ihrer Haut, und macht die bedenkliche Ehebruchsgeschichte mit Widerstreben, Zittern und Zagen mit.

Diese drei haben jedenfalls das gemein, daß sie, so oder so, für Tristan und Isolde sind, und trotz allem, was geschieht, zu ihnen halten.

Nun aber endlich Melot.

Er nimmt, was die Balancierung des Stückes anbelangt, gegenüber den drei eben genannten eine Seite für sich allein ein, dadurch, daß er als einziger, sich ausgesprochen feindlich gegen Tristans Tat stellt. Daß er den tiefen Grund derselben nicht kennt, hat er mit den drei andern gemein, mit Brangäne allein: daß er keine Ahnung hat, daß ein Außergewöhnliches vorliegt. —

Wir wissen, daß in Tristans Tagesperiode Melot sein bester Freund war. Neidlos hat er dem von der Welten-Ehren-Tagessonne am hellsten Beschienenen Ehre und Ruhm mehren helfen. Ja, die höchste Ehre soll den bewunderten Freund krönen: Dieser soll dem König die herrliche Braut freien, von der er seinem Intimus Melot jedenfalls als erstem begeistert erzählt hat. Grade jetzt, wo Tristans Glück ins Wanken gerät, wo es gilt, „der Mißgunst, die ihm Ehren und Ruhm begann zu schweren“ entgegenzutreten, ist ein neuer „Erfolg“ notwendig; Melot drängt ihn, um dessen Ruhm er besorgt ist, wie keiner, gradezu zu dieser höchsten Ehrentat.

Tristan reist. Was sich unterdessen, auf der Rückfahrt, mit ihm begibt, wissen wir; der heimkehrende Tristan ist der ausfahrende nicht mehr; ja, hat an die frühere Existenz kaum eine Erinnerung mehr. Ehre, Ruhm — jetzt sind es ihm nichtige Schemen, nur noch ein Traum. „Was träumte mir von Tristans Ehre?“ — so ruft derjenige, der vor wenigen Augenblicken, den Todesbecher in der Hand, als letzten Gedanken vor dem vermeintlichen Ende diesen hatte: „Tristans Ehre — höchste Treu'!“ —

Also wir wissen das; aber Melot weiß es nicht. — Sehen wir mit Melots Augen!

Das Schiff landet. Daß Isolden etwas anderes wanken macht, als die Mühen der langen Fahrt, und mit Tristan etwas los ist, ist Melot auf den ersten Blick klar; denn der intimste Freund des Helden Tristan ist kein unbedeutender Durchschnittskopf; auch macht ihn noch etwas besonders scharfsichtig: Die Liebe zu Isolde, die sich seiner selbst bemächtigt.

Melot weiß jedoch gut genug, was er seinem König schuldig ist; nie würde er wagen, die Augen zu der Gemahlin seines Herrn zu erheben. Er bezwingt seine Leidenschaft, wie es einem Ehrenmanne geziemt, für den Tugend und Treue nicht leere Worte sind.

Aber Tristan! Der sich offenbar im selben Falle befindet. Ist es zu glauben! Tristan, der Ehren Hort, der von Marke väterlich geliebte Mann — ein verräterischer Schurke und Ehebrecher! — Melot wartet und beobachtet — es ist

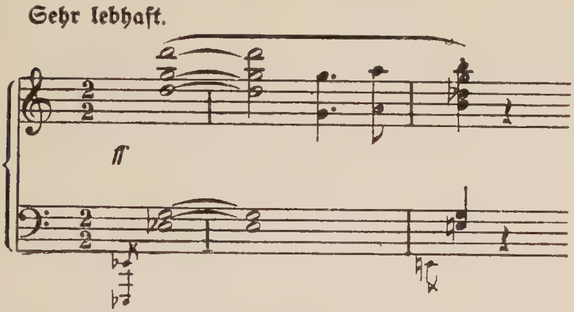
kein Zweifel — Tristan ist ehrlos — das letzte, was man von ihm gedacht hätte.

Melot sagt es dem König — der glaubt es nicht. Gut! Er wird ihm beweisen, daß er kein Verleumder ist. Den Kopf gibt er gerne daran, wenn er Tristan Unrecht getan! Er wird den Namen des Königs vor Schande bewahren; er wird ihm den sauberen Neffen in offener Tat zeigen! — — — Es gelingt. Und nun kommt der gewaltigste Moment der Dichtung. Zwei Welten stehen einander gegenüber. Tristan und Isolde, nur noch mit ihren Körpern der Welt angehörig, haben kaum mehr Organe, die Erscheinungen des Tages irgendwie aufzunehmen; eben weilten sie noch im Reiche der Nacht. Die Augen der Menschen aber, die da auf sie gerichtet sind, sehen nur ein ehebrecherisches, verräterisches Paar.

Tristans Blick ist starr — — — — was sind das dort für Erscheinungen — — — —? ihm müssen sie vorkommen wie Mondkälber, unbekannte Wesen, — — — oder die er doch gekannt hat — — — vor Ewigkeiten einmal — — — — ach, das ist ja e r — der verhaßte — — der öde — T a g — — — aber jetzt: zum letztenmal! — — — Da scheint der Tag selbst seinen Mund zu öffnen: Melots Stimme erklingt als erste, hell und bestimmt, wie störend plötzlicher Lichtschein, brutal kontrastierend zur ekstatischen Liebesnacht — — „Das sollst du, Herr, mir sagen“.

Ich erinnere hier daran, daß die ersten Worte Melots auf das musikalische Motiv gesungen werden, welches man mit Recht das „Tagesmotiv“ nennen kann, und das

zuerst bei Beginn des zweiten Aktes erklingt, mit seinem wild aufpeitschenden Charakter:



Markes Verhalten ist ihm fast so unverständlich, so empörend, wie das Tristans — was ist das alles!? Wütend fährt er auf: „Duldest du das!" — Wer, der Ehre im Leib hat, würde sich nicht wie Melot benehmen?

Melot ist hier der richtige Vertreter der „Welt". Er ist der korrekte Ehrenmann. Nicht er ist der Verräter, sondern Tristan. Es ist die Pflicht desjenigen, der als einziger die Ehre des Königs gefährdet weiß, sie zu schützen. Daß er dabei die List anwendet mit der Jagd, könnte man Marken grade so vorwerfen, der auf sie eingeht und den Freund „lauernd beschleicht", wie ihm; auch muß man denken, daß es nicht leicht ist, Marke an den Verrat Tristans glauben zu machen; und ist das schuftige, treu- und ehrlose Benehmen Tristans ein anderes Vorgehen wert? Ist es schließlich nicht menschlich, wenn in die Entrüstung sich bei Melot auch selbst etwas Neid mischen

sollte, auf den, der genießt, wo er anbetet? Es fehlt ihm freilich das, was Marke und Kurwenal so hoch über das, was man „die Welt“ nennt, erhebt: Das Hohe im Leben mit dem Gefühl zu erkennen. Er urteilt, und verurteilt, was er nicht versteht — ganz wie die Welt; ganz wie — Wolfram, der dem Tannhäuser nur so lange Freund ist, als er „fromm ihn wähnt,“ und ihn von dem Moment an fallen läßt, „ha der Verruchte“ schreit, und ihn verdammt, wo er ihn nicht mehr versteht. Klingt es nicht fast, als sei der „Tag“ selbst gemeint, als Tristan den Blick auf Melot „heftet“, nachdem sich sein Auge sozusagen ein letztes Mal an das Tageslicht gewöhnt hat, und sagt:

Mein Freund war der;
Er minnte mich hoch und teuer:
Um Ehr' und Ruhm
Mir war er besorgt, wie Keiner.
Zum Uebermut
trieb er mein Herz — — —

Gibt, was Tristan in diesen und den folgenden Worten zusammenfassend über Melot aussagt, nicht ein Bild der Welt im weitesten Sinne, in der sich Liebe, Freundschaft, Verrat so schrecklich verwirren und verketten? — Aber — zum letzten Mal — „wehr' dich Melot“ — Tristan geht voran. —

Daß von Melot im Stück meist schlecht geredet wird, darf uns nicht verwundern und beirren; vergessen wir nicht, daß es Brangäne und Kurwenal sind, die sich so ereifern;

beide sind Partei, und ihr Haß auf ihn ist sehr zu begreifen.

Wenn Melot wirklich nur der heimtückische Verräter wäre, der neidischerweise es auf Tristans Fall abgesehen hätte, welchen Zweck hätte dann sein Kommen im dritten Akt, nachdem er sein Ziel erreicht hat? Ist es etwa herbeigeführt, damit das Publikum die Freude hat, den schlechten Menschen niedermachen zu sehen? — Auch würde ihn Marke schwerlich auf das Schiff mitnehmen, welches Frieden bringen soll, Versöhnung und Vermählung. Nein — inzwischen hat ja Brangäne „des Trankes Geheimnis" dem König entdeckt, und nachdem ihm, sowie Melot, „hell enthüllt, was zuvor sie nicht fassen konnten" hat Melot, der Ungläubige, zu spät Aufgeklärte, nur noch in heftigster Reue den Wunsch, Tristan zu sehen, und alles gut zu machen. In freudiger Eile und hoffnungsbanger Erwartung naht er sich dem Tore; friedfertig gemeint sind die Worte: „Zurück du Tor, stemm' dich nicht dort," — sie bedeuten: „Wir kommen ja in guter Absicht, bringen Gutes — weshalb wehrst du dummer Kerl uns denn den Eintritt?" — Doch da trifft den gar nicht auf Wehr bedachten der tötliche Streich. Er kann Tristan nicht mehr abbitten — es wäre auch so wie so zu spät gewesen. „Wehe mir — Tristan!" sind seine letzten Worte, aus denen die Erkenntnis seiner furchtbaren Schuld klingt.

— — — — — — — Eine andere Gestalt taucht bei Nennung dieser Schuld auf — — — — ich kann mir denken, daß ein Dichter die Verräterfigur des J u d a s

in freier Auffassung in die Mitte einer Tragödie stellte: die Tragödie dessen, der das Tun des leidenschaftlich geliebten Freundes, dessen Reich nicht von dieser Welt ist, nicht begreift, und deshalb zu seiner Vernichtung gereizt wird — Melots Tragödie.

Januar 1906.

III. Bart und Bühne
ein Scherzo.

„In was für einem Bart könnt' ich ihn wohl am besten spielen? — ich will ihn machen, entweder in dem strohfarbenen Bart, oder in dem orangegelben Bart, oder in dem karmesinroten Bart, oder in dem ganz gelben" —

Zwischen den Säften des Haarbodens, die dem Haare die Farbe geben, den Stimmbändern, zumal den männlichen, und manchen elementaren Charaktereigenschaften des Menschen muß es gewisse geheimnisvolle Zusammenhänge geben, die bis jetzt der Aufmerksamkeit der Mediziner und Psychologen noch entgangen sind. Die Symptome, die darauf hindeuten, auffallend und mit fast gesetzmäßiger Ausnahmslosigkeit, lassen sich am besten in der Welt der Bühne beobachten, die doch bekanntlich ein getreuer Spiegel derjenigen der Wirklichkeit ist, auf die man nachgerade von jener Schlüsse ziehen sollte, wenn es doch umgekehrt nicht geschieht. Man wird da nämlich finden, daß alle Menschen, die hoch singen (vorzugsweise Heldentenor) durchaus sympathisch und edlen Charakters sind, und alle solchen Guten blonde Haare haben, so daß blond sein und Tenor singen wiederum zusammengeht. Ausnahmen vorbehalten.

Dagegen der Charakter der Person sich in dem Maße

dem Verdachte der Schlechtigkeit aussetzt, als die Stimmlage seines Trägers sich der Tiefe zuneigt, wobei wieder die Schwärze der Seele mit der der Haare und die Tiefe der Stimmlage mit der des ethischen Niveaus einig geht. Man wird also wohl, in der Wirklichkeitswelt, etwas aufpassen und die genannten Erfahrungen nützen müssen, denn da scheint einem oft alles ganz anders. Ein jeder von uns kennt doch sicher entzückende Leute, die schwarze Haare haben und in tiefer Lage sprechen; und was für abscheuliche Menschen sind nicht manchmal blond! ich meine jetzt natürlich nur Richard III., der auch blond war.

Um dieser interessanten Frage auf den Grund zu kommen und zu ermitteln, welche der beiden Welten bis jetzt falsch beurteilt und erkannt worden ist, müßte man aus jeder derselben Figuren betrachten; da es aber nicht recht angängig ist, Gestalten meines Bekanntenkreises oder sonstige lebende Mitmenschen durchzusprechen, will ich lieber die allgemein bekannten Personen des Opernrepertoires vorführen; vielleicht ergibt sich ein Gesetz — — —

Wenn man eine Gestalt, wie zum Beispiel H u n d i n g, ohne Vorurteile, ohne Gedanken an Theater, „Wirkung", Bühnentradition, nach seinem Wesen frägt, wie es sich aus dem ergibt, was man von ihm weiß: wie wäre es möglich, auf die Idee zu kommen, ihn schwarz zu färben, wenn nicht folgende Logik dabei im Spiele wäre: er singt tief und ist bös, folglich muß er schwarze Haare haben; oder schon beinahe: er singt tief, folglich ist er bös, folglich muß er schwarze Haare haben. Es handelt sich also hier um

die beiden Fragen: müssen alle schlechten Kerle schwarze Haare haben und tief singen? und: ist Hunding wirklich so ein Bösewicht?

Nun, es ist gewiß, daß die Farbe bei der Vorstellung gewisser menschlicher Charaktere eine Rolle spielt, und daß man finstere Gemüter sich leicht schwarz zu denken, sowie sanfte blond wohl ein Recht hat; und gewiß ist, daß ein unausrottbarer Glaube des Volkes die rote Haarfarbe als etwas unsympathisches empfindet; alles zugegeben, zugegeben auch, daß wohl nie ein, berechtigter, Hang verschwinden wird, auf der Bühne alles sinnfällig auszuprägen, muß als oberster Grundsatz doch die Vernünftigkeit gelten und das Kunstwerk befragt werden; ein solches reales Moment wie bei der Frage nach schwarz und blond die Rassenfrage ist, darf keinesfalls übergangen werden. In einem Märchen oder Handlungen, in einer Zeit gedacht, wo die Rassen schon vermischt und verwischt sind, mag man entsprechend frei mit der Haarfarbe umgehen. In einem Drama aber wie der „Walküre", welches in der Urzeit spielt, wo von Rassenmischungen nicht die Rede sein kann, welches in seiner Art absoluten Anspruch auf Realität hat, und in dem das Wesen eines Volkes so charakteristisch und durchgängig ausgeprägt ist, ist das richtige Aussehen der Personen schon eine hauptsächliche Frage.

Ja, wenn man noch konsequent wäre und die Rassefrage ganz ignorierte, oder etwaigen neuen ethnographischen Forschungen und Erkenntnissen gemäß verführe, die das Lügen strafen würden, was jeder von der Schule her weiß:

daß die alten Germanen blonde Haare und blaue Augen hatten. Aber keinem Regisseur der Welt würde einfallen, den germanischen Wotan, den guten Fasolt, den hochsingenden Siegfried, Siegmund, Froh, den Gunther schwarzhaarig gehen zu lassen. Also ist das Empfinden für die altgermanische Nationalhaarfarbe doch d a, und für die Schwärze des Germanen Hunding ist demnach entscheidend, daß er im ersten Akt von Siegmund, und im zweiten diesen selbst abstechen muß. Ist das wirklich ein Grund?

Aber zweitens: Ist er denn wirklich so schlimm? Sehen wir ihn uns doch näher an! Was wissen wir von ihm?

„In Höfen reich hausen dort Sippen, die Hundings Ehre behüten." Sofort haben wir das Bild des wohlangesehenen Philisters, der auf die Meinung anderer hält, auf äußere Ehre; eines derjenigen, die sind wie alle sind, und sich darauf zugute tun; die alles, was nicht so ist und denkt wie sie, die den, der irgendwie höher, einsamer ist, scheel ansehen, geringschätzen, isolieren und, wenn es irgend angeht, verfolgen.

Solch ein „anderer" aber, der nicht wie alle ist, ist Siegmund. Hunding sieht es auf den ersten Blick. Wenn irgendwie hier die Haarfarbe zu individueller Charakteristik dienen soll, so müßte Siegmund eine Nuance dunkleres Blond tragen, was ihn, den Geächteten, Unseligen, von „wildem Geschlecht" abstammenden Wolfssohn, auf den ersten Blick von den knallblonden braven Dutzend-Germanen unterscheidet; er, den die Walküre Gerhilde den „b r a u n e n Wälsung" nennt, der Mann mit dem schmerz-

lichen Feuer im Auge, dem für Sieglinde edlen Blicke, deß aber die Hunde nicht achten und der den Hundingen als „gleißender Wurm“ erscheint. Und zwar nicht nur er, sondern auch Sieglinde müßte ihre Abstammung von dem verhaßten Geschlecht in der Haarfarbe ausgedrückt haben, die das „wild verzweifelte Zwillingspaar“ gleichsam als nicht der allgemeinen Rasse und Gemeinschaft zugehörig stempelt; in der Tat durchbricht ja die Abstammung von dem Gotte das Naturgesetz gewissermaßen. „Wie gleicht er dem Weibe! Der gleißende Wurm glänzt auch ihm aus dem Auge!“ Hunding merkt hier das auf den ersten Blick, was in den Walküren-Inszenierungen bis heutigen Tages nicht zu merken ist: daß nämlich Siegmund düsterer aussieht als er, nicht umgekehrt. Die übliche Manier, es umgekehrt zu machen, nämlich den Hunding pechrabenschwarz, den Siegmund süßblond gehen zu lassen, ist wie eine Zurichtung für Kinder, didaktische Bühnenpoesie, die vorschreibt, wer einem sympathisch zu sein hat und wer nicht. Zulässige Charakteristik darf nicht verwechselt werden mit plumper Allegorie, die unter jeden Umständen das innere nach außen kehrt.

Hunding ist innerlich roh, brutal, gewöhnlich; ist konventionell, protzig; der Heerdenmensch; seine Ehre geht soweit die allgemeinen Begriffe von Ehre gehen; der gemäß handelt er. In diesem Bedacht ist er aber ritterlich; er läßt seinem Todfeind die Möglichkeit zu entfliehen; nimmt ihn die Nacht an seinem „heiligen“ Herd auf, läßt ihn aber nicht im Unklaren darüber, welches Los seiner

morgen — mit oder ohne Waffe — harrt; er würde ihn ruhig, den Geächteten, mit Zustimmung der Sippen, auch als Waffenlosen, erschlagen, stellt sich ihm aber auch offen zum Kampf; er ist nicht feig. Er ist, gegenüber Siegmund, so recht, was man „die Welt“ nennt, und derjenige werfe den ersten schwarzen Farbenklex auf seinen Bart, der sich auf Siegmund — Sieglindes Seite schlüge, wenn ihm der Fall Hunding im L e b e n begegnete. Da wären aber alle Hundings, in dieser Welt; es ist die alte Geschichte von der Identifizierung des Publikums mit dem Bühnenhelden. (Vgl. Seite 40.) Siegmund und Sieglinde erheben sich verzweifelnd über die Gesetze dieser Welt, um den Übermenschen zu zeugen, wie Tristan und Isolde, um, in einziger Vereinigung, in ewige Ruhe einzugehen. Innerhalb dieser Welt aber und ihrer Gesetze sind es Verbrecher; sie heben die Welt aus den Angeln und müssen in natürlichen Widerstreit mit denen geraten, welche die Welt erhalten wollen. Wir dürfen also nicht vergessen, daß wir alle von Fricka gehütet sind.

Es gibt im Leben viel mehr Hundings als man glaubt, nur benehmen sich nicht alle, ihren Begriffen gemäß, so anständig und konsequent. Den Teufel auch! Er kommt nach Hause, in sein ehrbares Heim; findet einen fremden Mann im selben Raum mit seiner Frau; er wendet einen ernst fragenden Blick auf sie. E r n s t f r a g e n d schreibt Wagner vor, nicht etwa: „er durchbohrt sie mit furchtbarem Basiliskenblick.“ Dieser fremde Mann, der eine verdächtige Sympathie zu der Frau seines Wirts

nicht verbirgt, entpuppt sich als sein Todfeind; ihm sagt er, zugleich mit dem ehrlichen Ausdruck der Antipathie, offen ins Gesicht, wessen er sich zu versehen hat am anderen Morgen, mit oder ohne Waffe; denn die Nacht noch mag er an seinem heiligen Herd ungekränkt rasten. „Für die Nacht nahm ich dich auf.“ Zum Dank dafür, und trotz der Mahnung, mit der ihn Hunding begrüßt: „Heilig sei dir mein Haus“ ist der kühne Gast am anderen Morgen, mit dem höchsten Heiligtum des Hauses, der Frau, verschwunden. Hat der Betrogene da nicht das Recht, sich zu rächen, die Gesetze anzurufen? Nein, wer nicht Wotan oder Siegmund ist, die die Welt und ihre Gesetze, zusammen mit sich selbst, zerschmettern und auflösen wollen, hat nicht das Recht, Hundings hellblondes Haar zu bezweifeln! Ich kann schon gar nicht mehr sehen, wenn der lächerliche Kinderschreck, der waffenrasselnde assyrische Kriegsmann die alte Germanenhütte betritt; wenn man anstatt des blonden Hundings das schwarze Unding zu sehen bekommt. Und ich konstatiere, daß zum ersten Male am 24. Januar 1911 der b l o n d e Hunding eine deutsche Bühne betreten hat, und zwar am Straßburger Stadttheater.

Dieselbe Logik, wie anfangs angegeben, herrscht auch bei anderen Gestalten. Ein einziges Mal habe ich Fasolt und Fafner r i c h t i g gesehen — nämlich beide blond — das war in Wien unter Mahler; sonst immer nur Fasolt hell, Fafner dunkel. In Bayreuth erinnere ich mich, früher einmal die beiden so gesehen zu haben: So g a n z weiß

und g a n z schwarz, daß sie wie Allegorien von Tag und Nacht, oder von Gut und Böse wirkten; oder als hätte der eine eben einen Grizzlibär, der andere einen Eisbär erlegt. Warum in aller Welt? Weil dem einen an der Maid, dem anderen mehr am Golde liegt und er gleich zuschlägt? Auf die Frage „Warum“ hört man manchmal etwas von „Reifriesen“ oder was sonst noch! Rheingold ist weder ein allegorisches Kindermärchen, noch ein mythisch-ethnographisches Panoptikum, wo man von jeder Sorte einen vorführt, etwa einen Reif- und einen Steinkohlenriesen; sondern ein Drama, zu dessen Vorführung man die Gesetze sich in ihm selbst suchen muß. Die beiden Riesen können sich gar nicht ähnlich genug sehen; man muß sich denken können, daß noch viele wie sie in den Wäldern und Bergen herumlaufen, die alle gleich aussehen: groß, blond, dumm, kaum individuell unterschieden, wie Tiere. Aber wenn man die zwei, die man vorführt, als Auswahl oder Repräsentanten verschiedener Sorten auffaßt, so ist der Gedanke gegeben, daß, außer dem schwarzen und dem weißen, es nur noch fünf gibt: einen grünen, einen roten, einen blauen, einen lila und einen gesprenkelten.

Selbstverständlich ist es bei Alberich, Mime, Hagen eine ganz andere Sache: Das sind keine Menschen, das sind Nachtalben, ausdrücklich Schwarzalben. Deren Erscheinung kann auch dann nur die richtige Wirkung machen, wenn sie die e i n z i g e n sind, die, in dieser germanischen Welt, schwarz aussehen, und wenn nicht unbescholtene Leute wie Hunding ebenso herumlaufen.

In Werken, die schon mehr auf historischem Boden stehen, ist es natürlich schwerer, von falsch und richtig, bezüglich unserer Frage, zu sprechen, als in der Urwelt der „Nibelungen“; doch kann man das „warum“ immer verfolgen. Von sämtlichen deutschen Stammesfürsten in der „Hermannsschlacht“ geht manchmal nur Aristan, der Ubier, schwarz, weil er kein Vaterlandsgefühl hat; und dennoch kann man „blondes Haar und blaue Augen haben und doch so falsch sein, wie ein Punier!“ Micaëla, das Spaniermädchen, geht blond, weil sie sanfter ist, als Carmen. Kaspar, der verluderte, verkommene Kriegsknecht aus dem Dreißigjährigen Krieg, ist nicht nur schwarz, sondern gewöhnlich noch bleich, als gehörte er von Geburt an schon zur Hölle, die er sich doch erst verdient durch seinen unordentlichen Lebenswandel. Und so weiter!

Eine besondere Betrachtung verdient der Wille zur Bartlosigkeit auf der Bühne unsrer Tage. Seit dem Tenoristen Alvary ist die Bartlosigkeit unter den Heldentenören ausgebrochen. Früher gab es Sänger, die ihren Vollbart nie abnahmen, auch als jung Siegfried nicht. Jetzt ist es Mode, alle Wagnerschen Tenorrollen durch die Bank ohne Bart zu geben. Wüßte man nicht genau, daß alles, was unsere Bühnenkoryphäen offenbaren, streng nach künstlerischen Gesichtspunkten geschähe, so könnte man gar zu leicht auf den verwünschten Gedanken kommen, daß Bequemlichkeit und Eitelkeit zu vielem die Triebfedern wären. Denn es ist ja nur zu verständlich, daß jemand, der einen schönen Vollbart hat, ihn wegen einer Rolle nicht

abnehmen möchte; und daß, wer im Leben bartlos geht, sich nicht gern einen Bart ins Gesicht kleben läßt, zumal, wenn er findet, daß er ohne ihn schöner, jünger, edler und sich selbst ähnlicher aussieht.

Eitelkeit und Bequemlichkeit.

Mich will bedünken, daß Bartlosigkeit logischerweise und von künstlerischem Standpunkt aus nur in folgenden drei Fällen auf der Bühne überhaupt möglich ist: Wenn es sich erstens um Personen handelt, bei denen möglich ist anzunehmen, daß sie noch keinen Bart haben, also Knaben, zarte Jünglinge; oder zweitens um Personen, bei denen eine Rasiermöglichkeit vorliegt; drittens schließlich, wenn Gestalten in Frage stehen, die in gewissem Sinne keinen Anspruch auf Realität haben, also manche Sagengestalten, Märchenfiguren, zeitlose Geschöpfe, bei denen der Gedanke an das Barbiermesser überhaupt nicht aufkommen kann. Bei Wagner beispielsweise wären als bartlos nur angängig der junge Siegfried, Parsifal, Froh; diskutabel noch Stolzing und Lohengrin (zweiter und dritter Fall). Unmöglich dagegen Erik, Götterdämmerungssiegfried, Siegmund, Tristan. Letzteres besonders lächerlich im dritten Akt. Wer rasiert denn den Scheintoten, während seine Seele im Reich der Nacht weilt? Beinahe noch schlimmer ist's, den feinen Unterschied zu machen, ihn gerade aus dieser Erwägung heraus eben nur im dritten Akt mit Bart zu geben, weil dann mit Gewalt die Aufmerksamkeit auf diese körperliche Frage gelenkt würde — in diesem Werk fürchterlich! Ein gleichmäßiges Aussehen ist für den männ-

lich reifen Helden dieses Werkes, das, wie die Sage selbst, zwischen Märchen und Historie steht, notwendig, ohne Betonung der Realität aber auch ohne Ignorierung derselben. Ähnlich Tannhäuser, der im dritten Akt, ganz realistisch, die Spuren seiner asketischen Wanderung an sich haben muß, während sein Aufenthalt im Venusberg — als zeitlos gedacht — keinerlei Veränderung seines Äußeren bedingt. Derselbe Mensch, der als Walther von Stolzing auf der Bühne bartlos erscheinen und tausend Gründe für seine „Maske" anzuführen nicht ermangeln wird, würde ihn, wenn er ihn auf einem Bild zu zeichnen hätte, ohne Zweifel mit jener blond ritterlichen „Zierde des Mannes" ausstatten, die die jungen Even so verliebt macht. Weil es so das Natürliche ist.

Um den beiden Bühnenvolkstribunen Eitelkeit und Bequemlichkeit ihre häßlichen Namen zu nehmen, wird ihre Herkunft durch Adelung verschiedentlicher Art unkenntlich zu machen versucht. Zugegeben, daß bei Wagner den meisten unserer Tenöre undeutlich so etwas unklares wie „idealer Stil" vorschwebelt und -nebelt; bei ganz realistischen Opern aber hält dieser Vorwand nicht mehr Stich. So wird in „Carmen" wohl keiner sich hinter solcher frommen Lüge zu verschanzen wagen, da, wo die Linien der Auffassung so gegeben sind. Wenn hier der José des vierten Aktes, in diesem Seelenzustand, diese wüste Ruine eines Menschen, ganz bartlos, ausgezeichnet rasiert erscheint, — wie ich es schon, gerade an „ersten" Theatern, erlebt habe, so tritt der wahre Grund unverhüllt auf. Der

Kammersänger spricht: „Bei mir kommt es nicht darauf an, daß ich mir hohle Augen schminke und Stoppeln ins Gesicht klebe; ich mach' es damit, daß ich überhaupt auf die Bühne trete“ (höchstgradige Eitelkeit und Bequemlichkeit).

Und hier ist die Kernfrage berührt. Jawohl, gewiß und jawohl kommt es darauf an, daß man sich die Stoppeln ins Gesicht schmiert und sich schminkt und verkleidet. Denn Bühne ist Bühne, ist Schein, ist Illusion; und da gehört das kleinste dazu, wie das größte. Von der Weigerung an, Maske zu machen, zu der, sich zu kostümieren, ist gar kein Schritt; dann kann man auch die Dekorationen, die Beleuchtung, kurz, das Theater fortlassen, — das ist ja alles Pappdeckel, Tand und Flitter, nicht wahr? Als einzig Reales bleibt dann das Honorar. Aber dann bleibt dem Theater fern, zieht den Frack an und stellt euch in den Konzertsaal!

Ja, deswegen nehme ich die Bartfrage so ernst, weil, an diesem Schnürchen gezogen, die ganze Theaterfrage aufzurollen ist. Den Schein ernst nehmen, darauf kommt es an. Ein Gesellschaftsspiel ist sofort gestört, wenn man die Regeln des Spiels durchbricht, sei es, indem man private Witze dazwischen macht, oder anderweitigen Ernst hineinträgt. Es gibt einen Ernst des Spieles, das Spiel hat seine Rechte, und der Genuß des Spieles beruht darin, daß man seine Gesetze, seinen Ernst, gelten läßt. So wie andererseits gerade der Allerernsteste in allem „Ernst“ des Lebens das Spiel erkennt.

„Wir spielen immer, wer es weiß, ist klug", sagt der Schnitzlersche Paracelsus, aber Kunst ist das schönste und ernsteste Spiel, und es ist ein Verbrechen, ihren Ernst zu mißachten. Wollte ein Geschichtsforscher seine Hypothese oder eitle Fiktion über die mutmaßliche Wahrheit setzen, wäre er für den ernstdenkenden Gelehrten oder Wahrheitsfreund erledigt. Dagegen ist Kunst vogelfrei, und doch ist der Wahrheit eines Kunstwerkes, die allein in der Vision des Schöpfers desselben liegt, nachzuforschen, gerade so wichtig; im Sinne Schopenhauers vielleicht wichtiger, der tiefsinnig (oder, wenn man wie ich will, bloß „richtig") die Wahrheit der Kunst über diejenige der Geschichte stellt (Hauptwerk § 51). Wir leben in der Zeit des Experimentierens. Freilichtbühne, Naturtheater, Drehbühne, versenkbares Orchester und so weiter schwirren in der Luft herum. Von außen her will man dem Problem beikommen. Da kommt aber das Heil nicht her, bei allem was man dafür und dagegen sagen kann; sondern von innen; nur von innen: der Vision des Autors nachspüren. Aber was soll man dazu sagen, wenn heute der alte Faust bartlos erscheint! Der Vers vom „langen Bart" glatt ignoriert, dem Goetheschen Bilde frech ins Gesicht geschlagen. Eitelkeit, grause Eitelkeit im fürchterlichsten Grad! Notabene: Wie wenige Stellen gibt es denn, die wie diese, so deutlich und schlicht das innere Bild des Dichters zeigten! Hier liegt der Finger auf der Wunde: hier gilt kein Vorgeben einer Auffassung im Sinne des Dichters, hier liegt offenbare

Willkür vor, die nur graduell und extensiv, aber nicht prinzipiell gesteigert werden kann; und es liegt, wenn sie Geltung gewinnt, kein ernstes Hindernis mehr vor, daß nun bartlose Shylocks, Wotans und König Lears auftreten, die klassischen Monologe (als veraltet) von Conferenciers geplaudert, die Szenerien romantischer Opern und Schauspiele durch Schleier „stilisiert“, der Lohengrin-Schwan durch einen Lichtschein „angedeutet“ und Tristan und Isolde durch moderne Kostüme „menschlich näher gebracht“ werden.

Und, da dies wie alle diese Sachen, von Berlin ausgeht, die liebliche Perspektive, daß das übrige Deutschland (in Berlin: die „Provinz“) diesen Unfug sklavisch und urteilslos nachäfft.

Gilt es einmal, die Tradition im Sinne von Gewohnheit, die der richtigen Wiedergabe des Werkes nachzuspüren zu faul ist, zu bekämpfen, so ist es ein gerade so wichtiger Kampf, der gegen die Willkür zu führen ist, die nur, um es anders zu machen, nach den Forderungen des Werkes nicht fragend, das Alte umwirft; also eine Verteidigung der Tradition, deren Begriff ja nicht das Falsche involviert. Und ein erbitterter und schwerer Kampf; denn das Wahre und Richtige ist leichter da durchzusetzen, wo noch nie nach ihm gefragt worden ist, als da, wo man bewußt nicht nach ihm fragen will.

Aber nur das treue Forschen nach der Meinung des Werkes, der Hieroglyphe, die der Geist hinterließ, ist die würdige Aufgabe der reproduzierenden Kunst; es adelt auch

das geringe Talent, so wie das große Talent durch Willkür sich selbst schändet, die doch immer der Unsicherheit gegenüber dem Werk entspringt. Aber, daß unwillkürliche Sicherheit Sache Einzelner, — der besten — ist, hindert nicht, daß alle danach streben sollen.

Mai 1913.

E. T. A. Hoffmanns „Undine“.

Man kann von einer E. T. A. Hoffmann-Bewegung in unsern Tagen sprechen; er scheint nachträglich in die Reihe der großen deutschen Dichter aufgenommen zu werden. Zu seinen berühmtesten Zeiten gehörte er zu den Schriftstellern, die zwar fleißig gelesen, aber weniger erhoben wurden. Die Urteile über ihn seitens seiner deutschen Zeitgenossen vom Fach und die Zensuren, die ihm in den Literaturgeschichten erteilt worden sind, geben das Bild von ihm, welches wohl der Durchschnitt seiner Leser von dem „beliebten Autor“ auch hatte: bestenfalles das eines talentvollen Phantasten. Man kennt Goethes ablehnende Geringschätzung, und der Ausspruch Heines: „Die Purpurglut in Hoffmanns Phantasiestücken ist nicht die Flamme des Genies, sondern des Fiebers“ kann als typisch für die Beurteilung Hoffmanns in Deutschland gelten. Das Ausland, namentlich Frankreich, schätzte ihn höher. „Balzac, Théophile Gautier, Gérard de Nerval, George Sand feierten ihn, Alfred de Musset besang ihn“ sagt Grisebach in der liebevollen biographischen Einleitung seiner Hoffmann-Ausgabe. Aber sein Wiederaufblühen in unserer Zeit ist gleichbedeutend mit anderer Einschätzung; Werke, die nach fast einem Jahrhundert noch wahrhaft leben, fordern die Revision der Urteile der „Besten ihrer Zeit“

heraus; die Akten über den Kammergerichtsrat sind noch nicht geschlossen. Zwar ist er zur Popularität gar nicht geschaffen, und in der Reihe der würdigen Klassiker würde er sich selbst höchst unbehaglich fühlen; aber wenn auch sein tiefeigentlichstes Wesen, die Höhe seiner Welt natürlich immer nur Einzelnen aufgehen wird, so ist es dennoch durchaus geboten, ihm den gebührenden Rang im Reiche der Poesie offiziell zuzugestehen und mit den albernen Vorurteilen aufzuräumen, die sich immer noch an seinen Namen heften und den Weg zu ihm zu versperren scheinen, Vorurteile, zu denen namentlich auch diejenigen moralischer Natur zu rechnen sind, die anzufertigen der Deutsche von jeher beflissen war. Welches Vergnügen für diejenigen, die nicht fähig sind, an den Offenbarungen eines Genies teilzunehmen, diesem so viel moralischen Ballast anzuhängen, bis das Gleichgewicht zwischen ihm und solchen „Anhängern“ hergestellt erscheint! Da gibt es auch nichts, was nicht als geeignet erfunden würde, zum Hinunterzerren des Charakters zu dienen, von Bürgers Molly bis zu Wagners seidenen Schlafröcken, von Schopenhauers Einsamkeit bis zu Hoffmanns Alkohol. Wer von Hoffmann sonst nichts weiß und kennt, wird das eine, bis zum Überdruß wiederholte, wissen: daß das der Mann gewesen ist, der die unheimlichen Geschichten geschrieben und unheimlich gesoffen hat. Es gibt aber auch Leute — und das sind nicht die wenigsten — die selbst dies nicht wissen, und die ewigen Verwechslungen, denen sein Name in weiteren Kreisen unterworfen ist, werden recht

hübsch illustriert in der Replik, die ein Witzbold einem gab, der aus den Hoffmännern nicht herausfand: „Ach Sie meinen wohl den E. T. A. Beer-Hoffmannsthal von Fallersleben?“ — —

Wie viele wissen nun, daß dieser Ernst Theodor Amadeus auch Komponist war! Und doch war er ein ganz respektabler. „Ausgezeichnet im Amte, als Dichter, Tonkünstler, Maler,“ so ist zu lesen auf seinem Grabstein. Schicklicherweise ist hier der Kammergerichtsrat zuerst genannt. Ginge die Reihenfolge danach, wie es die Natur gewollt hat, nach dem Rechte, das mit ihm geboren war, so müßte zuerst der Dichter kommen und zuletzt das Amt. Dem nach aber, was Hoffmann wollte, nach dem Grad seiner Liebe zu diesen vier Beschäftigungen müßte zu allererst die Musik genannt werden. Man muß dies wissen, um Hoffmann richtig zu kennen. Die Anbetung eines weiblichen Idealbildes, des „Engelsbildes“ „Himmelskindes“, welches durch seine Werke geht, ihm sein ganzes Leben lang vor der Seele stand, und zu dem er das Modell in Julia Marc fand; der Genuß von Champaner und gutem Wein, die der Hochgestimmte, niemals innerlich Nüchterne brauchte, um das Gleichgewicht zwischen seiner inneren und der äußeren Welt in angenehmer Täuschung herzustellen; die überschwengliche Leidenschaft zur Musik endlich, die er „mit geheimnisvollem Schauer, ja mit Grausen“ nannte, und in der er, lange vor Schopenhauer, die „Sanskritta der Natur“ sah: das waren die Schwingen, die ihn dem Alltag enthoben, den zu fliehen sein

Hauptdaseinsbedürfnis war. Wein, Weib und Gesang in dieser eigentümlichen und edlen Art zu lieben war für ihn Stillung der Sehnsucht nach dem „höheren Seyn“, einem Leitmotiv seiner Werke, war ihm die einzige Möglichkeit, sich überhaupt mit dem Leben abzufinden, diesem für jeden, dem es sich als Problem aufdrängt, doppelt gefährlichen Ding.

Als Komponist etwas Hervorragendes zu leisten, war vielleicht der größte Wunsch seines Lebens. Aber wenn er auch das Höchste nicht erreichte, so machte ihn dies doch niemals unglücklich; seine Liebe zu Musik war — wie die zu Julia — nicht von Gegenliebe abhängig. Daß diese aber seitens der Musik nicht ganz fehlte, davon gibt seine Oper Undine Zeugnis. Hoffmann hat viel komponiert und sich in den mannigfaltigsten Arten versucht: in Oper, Messe, Sinfonie, Kammermusik, geistlich und weltlich, in großen und kleinen Formen; von allen seinen musikalischen Werken kann als Hauptwerk Undine gelten, deren Klavier-Auszug jetzt (zum erstenmal bearbeitet vom Schreiber dieser Zeilen, dessen langgehegter Plan eine Veröffentlichung dieser Oper war) bei C. F. Peters in Leipzig erschienen ist, womit sich dieser altberühmte Verlag ein großes Verdienst und sicherlich den Dank aller Kunstfreunde, besonders der Verehrer Hoffmanns erworben hat. Wer sich übrigens des genaueren über Undine und ihren Schöpfer unterrichten will, den verweise ich außer der erwähnten Grisebachschen Einleitung noch auf: „Über Fouqués Undine“ von Wilhelm Pfeiffer (Heidelberg, Carl

Winters Universitätsbuchhandlung) und namentlich auf „E. T. A. Hoffmann in persönlichem und brieflichem Verkehr" von Hans von Müller, in drei Bänden, deren erste zwei Ostern 1907 in der Literarischen Anstalt Rütten und Loening zu Frankfurt a. Main erscheinen; nebst den in diesen Publikationen noch erwähnten, auf Hoffmann bezüglichen Schriften.[1]) —

Hoffmann war der erste, der die Idee hatte, Fouqués Undine auf die Bühne zu bringen. Der letzte in Deutschland war Lortzing, und von den zahlreichen Bearbeitungen, als Oper, Ballet, Zauberspiel usw., die dazwischen liegen, ist man gewiß berechtigt anzunehmen, daß sie fürchterlich sind; eine dieser Opern wird sogar von Zelter gelobt.

Im Jahre 1811 war Fouqués liebliche Erzählung erschienen und wurde rasch bekannt, beliebt, geschätzt. Auch Hoffmann war entzückt, und faßte sofort den Plan zur Opernkomposition; er schreibt von Bamberg am 1. Juli 1812 an seinen Freund Hitzig: „Ich arbeite jetzt recht fleißig und habe um recht mit Muße zu leben 14 Tage auf der herrlichen Altenburg, wo ein alter gothischer, verfallener Thurm nach meiner Angabe vorigen Sommer restauriert und dekoriert wurde, eben in diesem Turm mit meiner Frau gewohnt, bloß das anhaltende böse Wetter trieb mich wieder herab. Der Sturm, der Regen,

[1]) Die Publikation von Hans v. Müller hat mir nur zum Teil und im Korrekturabzug vorgelegen.

das in Strömen herabschießende Wasser erinnerte mich beständig an den Oheim Kühleborn, den ich oft mit lauter Stimme durch mein gothisches Fenster ermahnte, ruhig zu seyn, und da er so unartig war nichts nach mir zu fragen, habe ich mir vorgenommen ihn mit den geheimnisvollen Charakteren, die man Noten nennt, festzubannen! — Mit anderen Worten: Die Undine soll mir einen herrlichen Stoff zu einer Oper geben!" (Nebenbei gesagt, erinnert diese Kühlebornbeschwörung am offenen Fenster an die ganz ähnliche, köstliche Szene, die W. Weißheimer in seinem Buch: „Erlebnisse mit R. Wagner usw." erzählt, wo Wagner, in Biebrich mit der Komposition der Meistersinger beschäftigt, an dem vom Sturm aufgerissenen Fenster Wind und Wetter mit heftigen Bewegungen beschwört, während seine Notenblätter im Zimmer herumfliegen.)

Kühleborn also, der dämonische, der Hoffmanns Phantasie am nächsten stand, gab den ersten Anstoß, ähnlich wie der finstere Hagen es bei Hebbel tat: „Und Hagen Tronje sprach das erste Wort." Aber Hoffmann war „das Versifizieren gar nicht geläufig," wie er vierzehn Tage später an Hitzig schreibt; und er bittet ihn in demselben Briefe einen „gemütvollen poetischen Freund" zu finden, der ihm das Textbuch machte, wozu er, Hoffmann, selbst den Plan, die Anordnung der Musikstücke usw., liefern würde. Wie groß war seine Freude, als dieser poetische Freund sich in Fouqué selbst fand, der dann auch wirklich, von Hoffmann in der verabredeten Weise unterstützt und stets gedrängt, das Textbuch dichtete zu des glücklichen

Komponisten vollster Zufriedenheit. Voller Begeisterung wirft er sich auf die Komposition; wie diese vor sich geht, ist zu charakteristisch, um nicht einiges darüber aus einem Brief (vom 30. Nov.) in dem der Empfang des Textes gemeldet wird, hierherzusetzen: „Ich habe die Unart, nicht früh aufstehen zu können — ist es endlich geschehen, so geht der Vormittag beynahe mit den Lehrstunden hin, die ich einigen Damen der hiesigen höheren Welt ertheile — dann zwinge ich mich zu einer mir von Breitkopf übertragenen Übersetzung einer französischen Violinschule — endlich bin ich frey und nun eile ich (7 Uhr Abends) mit der Undine in der Tasche in ein mir nahe gelegenes mit dem Theater verbundenes Kaffeehaus, wo ich in einem einsamen Winkelchen eine Pfeife Tabak rauche, Thee trinke und — componiere. Um 9 Uhr kommen mehrere Freunde aus dem Theater oder sonst her — wir verzehren ein frugales Abendbrot und trennen uns gewöhnlich um halb 11 Uhr — nun setze ich mich an mein Klavier — die aufgeschlagene Undine vor mir und nun geht erst das rechte begeisterte Componiren los. — So kommt es denn, daß ich, bin ich ganz fertig, sehr rasch und ohne eine Note ändern zu müssen, die ganze Composition aufschreibe.“

Es scheint, daß aber auch schon längst vor Eintreffen des fertigen Buches Hoffmann vieles von der Musik im Kopfe trug, und daß so die musikalische Konzeption bei seinem Anteil an der Dichtung mit ausschlaggebend war. Daß dieser Anteil ein sehr großer ist, wird man bestimmt

annehmen dürfen: „Ich schicke Ihnen (Hitzig) den offenen Brief an ihn (Fouqué) nebst Opernplan“ — „Sie haben, Herr Baron! eine ausführliche Skizze der Oper, wie ich sie mir vorzüglich rücksichts der historischen Fortschreitung denke, verlangt und nur dieses konnte mich bewegen, die Beilage auszuarbeiten, welche Szene für Szene das Historische, sowie den Gang des Stückes in einzelnen Nummern darlegt.“ Aber Hoffmann würde, und wenn das ganze Buch von ihm gewesen wäre, mit Freuden die Ehren allein auf das Haupt des „herrlichen Dichters“ geschüttet haben, dem gegenüber er von aufrichtigster Verehrung und Bescheidenheit erfüllt ist. Die Lorbeeren des Textdichters reizten ihn gar nicht, und ihm lag nur daran, recht bald ein gutes Buch zu haben, um mit der Komposition, auf die er brannte, beginnen zu können. Obgleich er sich die dramatische Bearbeitung allein nicht zutraut, macht er doch in der Hauptsache alles selbst, wenn auch bei jedem Vorschlag, jeder Bitte sich sehr entschuldigend, oder gar seine Wünsche, z. B. den (sehr notwendigen!) um Kürze, durch einen Freund (Hitzig) anbringen lassend, in der Angst „anmaßend zu erscheinen.“ Auch am Entwurf der Dekorationen war er beteiligt; so schreibt Fouqué einmal (31. Mai 1816): „Wäre Hoffmanns Musik nicht so trefflich und hätte er samt Schinkel nicht so geniale Dekorationen ersonnen“ — usw. (Fünf Skizzen dazu sind noch heute im Beuth-Schinkel-Museum der Technischen Hochschule in Charlottenburg zu sehen.) —

überfließend vor Dankbarkeit und Freude, als die fertige Dichtung eintrifft findet er „durchaus im Texte nichts zu ändern" und daß ihm „ein zweiter teutscher Operntext von diesem Gehalt gänzlich unbekannt sey."

Sieht man sich nun diesen teutschen Operntext an, so fällt einem zunächst auf, was für ein genialer Kerl — Lortzing war. Dieser hatte allerdings den Umstand voraus, daß er dem Stoff frei gegenüberstand, während es schwer sein mag, das, was einem als Erzählung eingefallen ist, sich noch einmal als Bühnenwerk einfallen zu lassen. So ist die Fouqué-Hoffmannsche Bearbeitung wirklich nur eine Szeneneinteilung und Versifikation des Originals, von dem möglichst wenig aufzugeben das Bestreben des in sein Werk verliebten Dichters war, während Lortzing eine freie Umdichtung von unverwüstlicher Bühnenwirksamkeit geschaffen hat. In dessen Sphäre lag das Romantische, Über- und Unterirdische nicht, und er nahm aus Fouqué nur so viel davon mit zu sich hinüber wie er brauchte, um seine gemütvoll-komische, treuherzig- innige Welt darauf aufzubauen, der er durch diesen Kontrast einen neuen Reiz und neue Wirkungen abgewann. Welch ein köstlicher Einfall ist es, — um nur ein Beispiel anzuführen, — daß das Aufheben des verhängnisvollen Brunnensteins, der den treulosen Ritter von dem beleidigten Wasserreiche trennt, durch einen übermütigen Streich des Kellermeisters Hans und Knappen Veit vor sich geht! Diese beiden lustigen Burschen sind ganz Lortzings Erfindung, und gerne geben wir dafür den Herzog und die Her-

zogin, die in der älteren Oper vorkommen und ohne jedes Interesse sind. Wiederum aber merkt man freilich bei Lortzing, in welcher der beiden Welten ihm erst wohl wird, wo bei seiner Undine der liebe, warme Menschenleib aufhört und der romantische Fischschwanz anfängt. Mit Recht wirft Pfeiffer die zweifelnde Frage auf, ob das Buch Lortzings nach Fouqués Geschmack gewesen wäre! Die getreue Anlehnung an die Erzählung hat eben natürlich auch ihre großen Vorzüge und ist bei einer „Bearbeitung" gewiß ein berechtigter Standpunkt. Gerade das Festhalten des einen romantischen Grundtones, wenn es auch dem Opernpublikum monoton erscheinen mag, übt einen großen Reiz aus und gibt dem Werk etwas Einheitliches der Stimmung. So ist der ältere Text ohne Zweifel dramatisch ungeschickt mit seinen zahlreichen Verwandlungen und das Szenische spielt eine zu überragende Rolle; aber die wenigen dramatischen Momente sind echt, und rein aus der Idee des Werkes und den Charakteren geschöpft; ein solcher Moment ist z. B. als Berthalda mit der legitimen Seele ihre alten Eltern verleugnet und Undine ihr mit schmerzlichem Schreck zuruft: „Berthalda, hast du denn eine Seele!"

Dann die Hauptcharaktere selbst! Bei Lortzing haben alle Gestalten etwas bürgerliches; Nixen, Ritter, Dämonen liegen ihm schlecht. So ist dessen Undine zwar ein herziges Geschöpf, mit Recht eine Lieblingsgestalt unserer Opernliteratur, aber vergeblich sucht man nach einem einzigen Zuge ihrer Nixennatur und merkt so auch später nichts

von einer Wandlung durch die erlangte Beseelung, so viel auch davon gesungen wird; das Hineinwerfen von Früchten durch das Fenster und das Zerreißen eines Netzes genügt noch nicht zur Charakterisierung des Elementarwesens, und außer, daß sie Veranlassung gibt zum Vortrag des bösen Liedertafelquintettes mit dem Vorbeter-Baß-Solo im ersten Akt tut sie nichts boshaftes, ohne das nun einmal so ein Wasserkobold nicht gedacht werden kann. Welche kleine Hexe ist dagegen anfänglich die andere Undine. Vor allem präsentiert sie sich gleich in ihrem Bereich, in der freien Natur, umgeben von Wassergeistern, wo sie befiehlt, und der erste Zug, den man an ihr wahrnimmt, ist eine ganz ausgesprochene, naive Herzlosigkeit. „W e i n t a l l e i n e, mir mißfällts in Eurem Haus“ ruft sie, der es freilich in den Armen ihres Huldbrand (so heißt bei Hoffmann-Fouqé der Ritter) besser gefällt, dem armen alten Fischer zu, dem die Trennung von ihr so nahe geht, daß es selbst der Ritter nicht mit ansehen kann. Ihre spätere ernste Sanftmut kann dann freilich als Wandlung wirken! Und der Übergang geschieht nicht ohne Bewußtsein des bedeutungsvollen Moments: „Tiefe Lieb' und Treu' — Wie sie in mir beben — R e i n e s h ö h'r e s L e b e n — F r e u d i g m a c h t's, d o c h s c h e u!“ singt sie, nachdem sie mit Huldbrand eingesegnet ist. Dieser Huldbrand, von Hoffmann als ausgesprochene Heldenbarytonpartie geschrieben, gewinnt sehr gegenüber dem farblosen Hugo. Als „glänzenden Huldbrand“ sah Hoffmann ihn bei der Komposition vor sich,

und so ist er auch ausgefallen, in Wort und Ton. Er ist sehr deutlich und bestimmt mit einer etwas leichtsinnigen Leidenschaftlichkeit versehen, rasch im Lieben und Zürnen, und, echt männlich gutmütig, ebenso rasch weicheren Empfindungen wie Mitleid, Reue zugänglich. Diese Leidenschaftlichkeit seines Charakters ist Gott sei Dank die einzige Motivierung seines Tuns und seines Unterganges, dessen Notwendigkeit noch durch den sehr glücklichen Zug der Dichtung plausibel gemacht wird, daß Huldbrand schon vor der Heirat mit Undine weiß, daß er sterben muß, wenn er die Treue bricht.

Vollends zu gunsten des älteren Werkes aber muß die Vergleichung der beiden Kühleborne ausfallen. Bei Fouqué-Hoffmann ist der Zwiespalt zwischen dem, daß Kühleborn die Menschwerdung Undinens inszeniert und dennoch den ganzen Handel stetig mißbilligt dadurch sehr einfach erklärt, daß er ersteres eben gegen seinen Willen tut; er muß einer höheren Gewalt gehorchen. „Meine Eltern wollten mir eine Seele verschaffen, daß ich nach meinem Tode nicht zerstäuben möge in Wellen und Schaum — — — — Oheim Kühleborn war dagegen — — — — Aber er mußte mich dennoch hier ans Ufer tragen“ usw. — —. So ist er berechtigt zu dem unerbittlichen Haß und Hohn, mit dem er seine unfreiwilligen Dienste begleitet. Man höre dagegen Lortzings Motivierung: „Ich wollt' erfahren, um wie viel besser denn die Wesen sind in denen eine Seele wohnt, deshalb raubt' ich Berthalda aus der Fischerhütte und

sandte dich dahin.“ Also als Versuchskaninchen für moralische Spekulationen benutzt dieser merkwürdige Vater sein Kind. Nachdem sein Experiment unbefriedigend ausgefallen ist, schiebt er alle Schuld von sich ab und hält noch zum Schluß seinem schon mit dem Tode vorbestraften, endgültigen Schwiegersohn Hugo im Wasser eine Moralpredigt. Schwerlich verdankt diese bedenkliche Vereinigung von Wasserfürst und Weinhändler ihre Beliebtheit etwas anderem, als den einschmeichelnden Melodien, die der liebenswürdige Dichterkomponist seinem Helden in den Mund gelegt hat. Da ist der ältere Kühleborn ein anderer Kerl! Vom kantilenenfrohen Baryton zum mächtigen serieusen Baß gesteigert behält er durchaus seinen gespenstischen Charakter bei und hat weder sentimentale Anwandlungen noch läßt sich auf Buffo-Duette ein. Ob, was sehr leicht möglich ist, Hoffmann dahinter steckt, daß er in der Oper noch etwas diabolischer ausgefallen ist als in der Erzählung, oder nicht, jedenfalls war er ganz nach dem Geschmack unseres Spukdichters, und mit besonderer Liebe von diesem behandelt. Er verbreitet Grausen, wo er erscheint, ob als weiße Riesengestalt im verrufenen Wald, ob als plötzlich auftretender geheimnisvoller Einsiedler oder als aus dem Brunnen auftauchender seltsamer Brunnenmeister. Er stört das Duett des frevelnden Liebespaares so lange bis Berthalda entsetzt fortläuft und irritiert den guten Fischersmann durch sein „gespenstisch grauses Äffen“, der ihn nur durch Androhung von Frömmigkeit los wird. Im ersten Akt singt er gar so grausige

Sachen, zum Fenster hereingrinsend, daß der erschrockene alte Pater Heilmann sofort ins Bett muß.

Die große Arie dieser seiner Lieblingsfigur war denn auch eine der ersten Nummern, wenn nicht die erste, die Hoffmann komponierte. Er meldet dies in einem vergnügten Brief an seinen Verleger und „Freund“, den Weinhändler Kunz, und konstatiert seine „gute Laune“ in die ihn „die soeben vollendete gelungene Arie des Kühleborn versetzt hat“, die er „gestern während der heftigsten Colikanfälle componirte“. Wir wissen schon von vorhin, wie begeistert der Dichterkomponist unausgesetzt in Gedanken und Tat beim Werk war, und so ist es nicht zu verwundern, daß die Komposition binnen Jahresfrist beendet war, trotz der Übersiedelung nach Dresden und Leipzig und den dort ausgestandenen Schrecknissen und Störungen durch den Krieg, trotz vieler anderer Arbeit, elendem Theaterdienst und beglückender poetischer Tätigkeit. Am 20. Juli 1813 heißt es schon in einem Briefe an Kunz: „So wird z. B. die Undine auch in kurzer Zeit beendigt seyn“, am 19. August: „Undine sind zwey Akte fertig“, am 17. November: „Undine naht der Vollendung“ und am 1. Dezember an Hitzig: „Undine ist vollendet“; dann noch am 8. Juni 1814: „die Composition des herrlichen Operngedichtes Undine habe ich l ä n g st vollendet“.

Wenn es in der Bamberger Zeit noch als glücklichste Aussicht für die Undine gegolten hatte, zuerst am Würzburger Theater gegeben zu werden, so eröffneten sich, als Hoffmann Herbst 1814 nach Berlin kam, Hoffnungen auf

eine Aufführung daselbst, die sich auch wirklich erfüllten. Graf Brühl, der neue Intendant, war der Annahme geneigt und Fouqué tat das seinige dazu, den Hof zu interessieren; so ging am 3. August 1816 das Werk des nunmehrigen Kammergerichtsrates (seit 1. Mai 1816) über die Bühne des Kgl. Schauspielhauses; dieses Ereignis bedeutete für den Komponisten Hoffmann zugleich den Höhepunkt und den Endpunkt; er schrieb, trotzdem er noch mit Opernplänen umging, nichts mehr. Die Oper hatte außerordentlichen Erfolg. Die Anzahl der Aufführungen wird von Hoffmann mit 23, ein anderesmal merkwürdigerweise mit 30 angegeben.

Am 29. Juli brannte das Schauspielhaus nieder, mit ihm alle Kostüme, Dekorationen rc., und zu weiteren Wiederholungen der Oper kam es nicht mehr. Daß Graf Brühl diese auf dem Repertoire zu halten willens war, beweist, daß er sich für eine Änderung des Anfangs interessierte und selbst dazu Vorschläge machte. Über diese veränderte Introduktion, an deren Komposition Hoffmann durch den Tod verhindert wurde, verweise ich nochmals auf die oben erwähnten Werke. [Besonders auf Brief 163 an Fouqué, nebst „Exkurs“ bei Hans von Müller.] Außer in Prag, wo es mißfiel, wurde das Werk sonst nirgends gegeben; auch der geplante Klavier-Auszug erschien nicht; die Partitur lag seitdem, selten durch einen Privatbesuch gestört, ruhig in der Kgl. Bibliothek in Berlin. Für das Schicksal der Oper, die alle Anwartschaft auf große Verbreitung hatte, war eben das Brandunglück ein Schlag — wie weit ent-

scheidend für Hoffmanns Schätzung als Musiker ist müßig zu untersuchen.

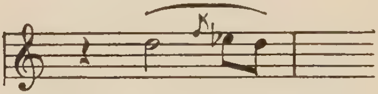
Seitdem ist ein kleines Jahrhundert vorübergezogen und die musikalische Weltkugel hat sich mächtig umgedreht. Viel, viel hat sich ereignet und manches wurde alt und wieder jung. So wäre es ein Wunder, wenn diese Musik, die uns nach solchem Zeitraum unvermittelt entgegentritt, nicht im ersten Augenblick antiquiert anmutete. Aber machen wir im zweiten Augenblick den Versuch, uns bekannte Werke aus der Entstehungszeit der Undinenmusik in den gleichen Fall mit dieser zu denken, nämlich, daß sie nicht durch das Band der durch Generationen reichenden Gewöhntheit mit uns verknüpft seien und ebenfalls erst heute plötzlich vor uns ständen. Wie vieles, was von jener Zeit noch zu uns langt, würde nicht mehr Eingang finden können, wie vieles — selbst von Mozart oder Beethoven — nicht zum zweitenmal populär werden können. Es gehört eben zu den gerechtfertigten Einräumungen, die die Zeit den Meistern einer Kunst macht, daß sie auch diejenigen seiner Werke mit sich führt, die n i c h t jene einzig hohe, unmeßbare Inspiration aufweisen, die der Vergänglichkeit allein trotzen kann, und die wir, ohne es zu wissen, meinen, wenn wir den Namen eines Großen aussprechen, sondern auch die andern Teile seines Schaffens. Wahrhaft lebendig sind freilich nur jene genialen Erzeugnisse, aber der Mensch, der solch erleuchteter Augenblicke teilhaftig war, hat das Recht erworben, und das Bedürfnis erweckt, daß man ihn als gesamte Persönlichkeit kennen lerne;

und diese Persönlichkeit wird sich auch in nicht vollkommenen, nicht glücklich inspirierten Werken selten verleugnen, ja, in gewissem Sinne aus solchen noch besser kenntlich sein. So schleifen wir durch unser Kunstleben ungeniale Produkte genialer Menschen, riechen ebenso mit Anstrengung an der vertrockneten Blume „Cosi fan tutte" als wir mühelos den Duft der blühenden Blume „Don Juan" einatmen. Unzählige Werke hängen in unsere Zeit herein durch das Gewicht anderer Verdienste ihrer Schöpfer. Dabei ist nicht von schlechten Werken jetzt die Rede — Meisterwerke in irgend einer Art mögen es sein, die aber doch nicht in sich allein die erhaltende Kraft haben, durch die Zeiten frisch zu bleiben. —

Keineswegs will ich E. T. A. Hoffmann mit den Heroen unserer Tonkunst vergleichen. Er lebt nicht wirklich in unserer Musikgeschichte; „und jeder Ausgang ist ein Gottesurteil." Damit gut. Nur einen Boden wollte ich finden zur gerechten Beurteilung desjenigen seiner Werke, welches ihn als Musiker repräsentiert. Und wenn ihm als solchem auch nie ein Werk von höchster Potenz gelungen ist, so spricht aus der an sich ungenialen Musik dennoch mit größter Deutlichkeit der geniale Mensch, dem als Dichter vergönnt war, einen ewigen Ausdruck zu finden. Und wenn seine Undine auch nicht mehr zu wirklichem Leben zu erwecken sein sollte, so spielt sie doch hinter den Kulissen der Musikgeschichte vielleicht eine größere Rolle als man denkt, und präsentiert sich in so fachmännisch tüchtigem Gewande, daß sie sich in der besten Gesellschaft sehen lassen kann.

In erster Linie ist sie nicht etwa dilettantisch, wie man bei der Vielseitigkeit ihres Erzeugers vermuten möchte. Die Ouvertüre und die großen Ensemblesätze sind mit sicherer Hand hingestellt und zeigen den mit der Form wohlvertrauten Musiker. Sehr selten stößt man auf eine saloppe Stimmführung, auf eine ungewollte Härte, auf etwas, was man vielleicht als Geschmacklosigkeit empfindet. Die Technik des ganzen Werkes ist eine durchaus ernste und zeigt, daß der Bewunderer Glucks, Mozarts und Beethovens es nicht bloß bei der Bewunderung hat bewenden lassen. Sogar eine gewisse Vorliebe für kontrapunktische Bildungen ist zu beobachten, die oft zu einer nicht kunstlosen, wohlklingenden Polyphonie führt, wie in der zweiten-Thema-Gruppe der Ouvertüre, im Duett am Anfang des ersten Finales (bei Undinens Einsatz beginnend, und später bei der Parallelstelle: „Süßes Leben, was tut es“ usw.) und bei manchen Chorstellen. Seine Melodik wird für diejenigen, die in ihm nur den Teufelsfratzenbeschwörer sehen eine große Überraschung sein; namentlich manche liedförmige Stücke würden, gäbe man sie für echte Mozarts aus, gar manchen orthodoxen Bekenner der Schönheit hinters Licht führen; so das kleine Larghetto in No. 3 „nun sollst du mir erzählen“, am Beginn des zweiten Aktes das Andantino „Abendlüftchen schweben“, der Chor am Anfang des zweiten Finales: „Kühlend die Schatten“ — lauter entzückende, formvollendete Musikstückchen. Die Harmonik ist logisch, vernünftig, immer dramatisch ausdrucksvoll, sprechend und deutend, mitunter fast kühn zu

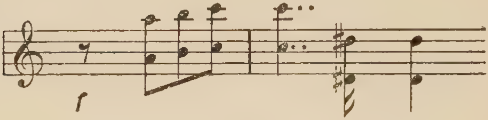
nennen, so in der famosen Arie des Kühleborn Nr. 12, namentlich der Chorschluß. Auch Leitmotive finden sich, häufiger und konsequenter als bei Mozart und Beethoven, früher als bei Weber. Undine hat ihr Leitmotiv, welches



in verschiedenen Umwandlungen und immerwährend erscheint, und dessen geistige Ausdeutung ich Spezialisten für Leitmotive überlasse. Auch Kühleborn hat sein eigenes Motiv, elementar in der Oktave daherschreitend und ich mache erwähnte Spezialisten auf den Kampf Undinchens mit Kühleborn in der Ouvertüre aufmerksam. Es findet sich für die Warnung vor dem Treubruch eine wiederkehrende Stelle, der rührende Abschied Undinens klingt dem Ritter melodramatisch wieder und auch der alte Heilmann hat sein religiöses Motiv. An Undinens Verschwinden in den nebelgetrübten Wogen mahnt ihr Auftauchen am Schluß (Des dur, $^{12}/_{8}$ Takt), Heilmanns versöhnende Worte: „O stille, des Himmels milder Wille hat ihn zum reinen Liebestod erkoren“ geben der Introduktion des dritten Aktes das Gepräge, eine schöne C dur-Stelle am Ende derselben findet sich als Schluß des Schlußchores wieder, dessen Anfang, leicht verändert, die Ouvertüre einleitet. Die Instrumentation, im ganzen vernünftig, weist zuweilen besondere Finessen auf; Undinens Beschwörung

der „trauten, sonnenblauen Welle" wird von drei Solo-Cellis begleitet und Heilmanns Einsegnung nur von Kontrabässen. Am bemerkenswertesten ist mir, daß Hoffmann, der leidenschaftliche Verehrer und Kenner italienischer Musik und Komponist italienischer Gesangstexte, keinen italienischen Zug in diesem Werk hat; gegenüber Mozart mutet es deutsch an, und ist in dieser Hinsicht ein Mittelglied zwischen Mozart und Weber, Undine ist eigentlich die erste deutsche romantische Oper. Und wie Hoffmann als Schriftsteller mit seinem unerhörten Einfallsreichtum wohl öfter geplündert worden ist, als sich nachweisen läßt und unzähligen Künstlern Anregungen aller Art gegeben hat, so gehen auch schon in seiner Musik alle Geister kommender Entwicklungen um. Es ist bekannt, wie hoch Weber Undine schätzte; er nennt sie: „eines der geistvollsten (Werke), die uns die neuere Zeit geschenkt hat." Eine Anregung Webers durch Undine scheint mir gewiß, wenn es auch ihm vorbehalten war, das Verheißene zu erfüllen und mit individueller Melodie das zu sagen, was seinem Vorgänger nur anzudeuten vergönnt war; ich will nur die höchst bemerkenswerte E dur-Arie der Berthalda nennen, bei der man sofort an Eglantine und Fidelio denken muß, und die ein leibhaftiges Tristan-Motiv enthält. Von einer Anlehnung Webers soll natürlich gerade so wenig die Rede sein als von einer solchen Hoffmanns an Beethoven, an dessen Empfindungswelt namentlich seine Harmonik oft gemahnt; so im Duett Nr. 13 bei

der schönen Stelle: „die Wolken dunkeln“ und später: „die Wasser lauschen“, auch im Schlußallegro C moll von Nr. 11.



Unmöglich ist es, hier noch länger bei dem Eingehen auf Einzelheiten der Musik zu verweilen, und es sei der Schluß gemacht mit dem Hinweis auf das Sextett Nr. 5, welches ich nicht anstehe für eine meisterhaft gelungene Opernnummer zu erklären. Vollendet in der Form, charakterisiert es alle Personen dabei vortrefflich und ungezwungen in echt dramatischem Sinn und ist musikalisch höchst reizvoll mit dem Einsatz Huldbrands „mußt ja nicht so scheu“ auf dem Sekundakkord, und der ergreifenden Stelle: „Tiefe Lieb' und Treu“.

Ein geehrtes Opernpublikum braucht nichts zu fürchten: Die Undine des guten Lortzing soll und wird ihm nicht entrissen werden. Es soll weiterhin schlechte Aufführungen derselben mit niederträchtigen „Einlagen“ von Gumbert u. a. besuchen, und die Zugabestrophe des Veit mit donnernder Rührung bejohlen in der des armen Lortzing Erdenlos und Tod zu einem Couplet-Erfolg ausgenutzt wird, und auf diese Weise — wie es in besagter Strophe heißt —

seinen „teuren Meister“ „in Ehren halten“! Die unvermutet auftauchende ältere Schwester hat nicht vor, irgend welche Rechte geltend zu machen auf Platz im „Repertoire“ oder im „Herzen des Volks“.

Der Vater dieser älteren schrieb einmal in der Bamberger Undinenzeit: „Mache ich keine gescheute Komposition, so bin ich ein Esel und es soll forthin nicht mehr von mir die Rede sein unter gemütlichen Menschen und Freunden.“ Mehr wollte er nicht, und gerade dies, daß unter „gemütlichen“ — „gemütvollen“, würden wir jetzt sagen — Freunden von ihm die Rede ist, so wie er gern mit gemütlichen Freunden redete; von Kunst und sonst Hohem und Heiterem. So etwas wie eine Mission, ein Ziel fühlte, kannte er nicht; an seine Stellung in der Kunstgeschichte dachte er nicht, und um den Nachruhm scherte er sich den Teufel. Leben wollte er in der Kunst, und konnte es nicht ohne Kunst, und Künstler sein nicht, ohne voll zu leben; auf ihn paßt so recht der schöne Eichendorff'sche Spruch:

Wohl vor lauter Singen, Singen
Kommen wir nicht recht zum Leben:
Wieder ohne rechtes Leben
Muß zu Ende gehn das Singen;
Ging zu Ende dann das Singen
Mögen wir auch nicht länger leben.

Wo ihn das unbarmherzige Leben hinwarf, da suchte er sich sofort eine Gelegenheit zum „Singen“ und schuf eine

Atmosphäre von Kunst um sich herum. Er behandelte das Leben eben so verächtlich wie dieses ihn, und zog, je nachdem es die Not von ihm verlangte, eine andre Kunst aus der Tasche, mit der er das Leben zugleich fristete und verschönte. Höhe seines Wesens und nicht Mangel an Ernst, wie kurzsichtige Philister meinen, war die Nonchalence, mit der er sein eigenes Kunstschaffen behandelte, wohlgemerkt sein eigenes, nicht das anderer Künstler, für die er, ob sie groß, ob klein, immer volle Würdigung, oft übertriebene Schätzung hatte, unbekümmert, ob diese ihm gerecht wurden oder nicht. Bescheiden aus dem Stolze der Überfülle seiner Begabung heraus pflegte er seinen Ruhm sehr wenig und war erfreut wenn nur Kunst entstand, ob seine, was fragt er, oder wessen!

Als das Schauspielhaus abbrannte und sein Lieblingskind Undine mit, sah er aus seinem Eckfenster in der Taubenstraße zu, und beschrieb nachher in einem Brief an Adolf Wagner (den Onkel Richards) den Brand mit urköstlicher Komik und dabei, als ob er ihn gar nichts anginge — natürlich mit Zeichnung versehen. Allerdings rechnete er, und mit Grund, auf die Wiederaufnahme und noch in seinem Sterbejahr ließ er sich die Partitur kommen, um den Anfang (siehe oben, Seite 80) zu ändern. Der Arme wußte nicht wie schnell es mit ihm und mit der Undine zu Ende sein sollte und daß die Unterbrechung gleich neunzig Jahre dauern sollte; ich sage Unterbrechung, — denn mit dieser Hoffnung möcht ich schließen: daß den „gemütlichen Menschen und Freunden“ im Hoffmannschen Sinne,

deren es doch — wenn auch wenig — zu allen Zeiten welche gibt, bald durch eine würdige Aufführung Gelegenheit geboten wird ein Werk lebendig zu sehen, welches die nicht unwesentlichste Seite darstellt eines der künstlerischsten Menschen, die jemals und irgendwo gelebt haben. —

Den 10. September 1906.

Zur Grundfrage der Operndichtung.

I. Allgemeine Betrachtung.

Der vorliegende Aufsatz verdankt seine Entstehung eigentlich dem freundlichen Ersuchen einer großen Tageszeitung, vor einem von mir zu leitenden Kompositionskonzerte etwas über meine Werke oder mich zu schreiben. Besonders wurde mir nahe gelegt, über die Dichtungen zu meinen dramatischen Kompositionen mich zu äußern. Da das Konzert abgesagt wurde, fiel die Veranlassung fort, und der gewünschte Artikel blieb ungeschrieben. Mir war dies insofern sehr willkommen, als ich während der damals begonnenen Arbeit einsehen mußte, daß ich ihn in der dem Anlaß entsprechenden Form, als Feuilleton, nicht schreiben konnte; er nahm, ohne mein Wollen, die Dimensionen an, in denen er nunmehr ausgeführt worden ist.

Der Grund, weshalb ich nicht so schlechtweg über die „Texte" meiner Opern reden konnte, ist der, daß wohl kaum ein Gebiet unseres Kunstlebens so unklar und wenig feststehend im Begriff ist, als das der Operndichtung. Hier mußte erst ein Boden geschaffen werden, eine Basis, auf der man sich verständigen kann. So gelangte ich dazu, die folgende Untersuchung dem persönlichen Teil voraus zu schicken.

1.

Diese Basis wäre: Richard Wagner, bestätigt als Ahnherr einer neuen Kunstform: die musikalisch-dramatische Dichtung. Aber was will man anfangen angesichts der Tatsache, daß vor wenigen Jahren noch ein bekannter Lyriker eine Rundfrage erließ, ob Richard Wagner überhaupt ein Dichter zu nennen sei; und daß diese Frage von vielen Dichtern und sonstigen Kulturträgern ganz ernstlich einer Antwort gewürdigt wurde; daß diese — nebenbei gesagt — zumeist in verneinendem Sinne ausfiel, kommt kaum mehr in Betracht.

Dieser Fall ist ein deutliches Symptom dafür, daß ganz große Kunst unter uns nicht gelaubt wird (die Mythenbildung um Shakespeare gehört auch hierher); es ist eben zu unwahrscheinlich, daß ein Mensch so groß sein kann, und so versucht man, namentlich im literarischen Lager, allerlei „Erklärungen", die bis zum Vorwurf der Charlatanerie, des Dilettantismus gehen. Wir haben die Literaturdichtung; ich meine zunächst: in der Theorie, im Begriff. Es ist zwar über Wagner neben sehr viel dummem auch schon manches gescheite und richtige geschrieben worden, und mancher weiß Bescheid. Aber das Genre der „musikdramatischen Dichtung" ist noch nicht legitim geworden; es fehlt der Stammbaum. Die Literaturdichtung sieht auf das Musikdrama herab, wie der dekadente Adlige auf den in freier Liebe gezeugten Adligen der Natur.

Daß die Fachdichter den Dichter Richard Wagner nicht

als einen der ihrigen betrachten, ist ganz in der Ordnung, denn er ist es auch nicht; aber sie halten für selbstverständlich, daß er etwas niedrigeres darstellt und das ist der erste Irrtum. Der unleugbare Einfluß dieses Künstlers wird nun ganz auf Rechnung der Musik gesetzt als desjenigen Teiles seiner Kunst, der unzweifelhaft ernst zu nehmen sei; das ist der zweite Irrtum; er verschiebt und verrenkt sein Bild auf verhängnisvolle Weise. Bei dieser einseitigen Überschätzung (in diesem Sinne) seiner Musik ist die Rückwirkung auf das musikalische Leben der Gegenwart die, daß man an den inneren Gesetzen und der Art seiner Musik die Musik überhaupt mißt und so die ganze Produktion und ästhetische Anschauung in beispiellose Verwirrung bringt, während umgekehrt man die inneren Gesetze seiner Dichtung im Hinblick auf die Gesetze anderer Dichtung nicht gelten lassen will. Könnte man doch diesen Mann grade anschauen! Das hieße nämlich: vor allem begreifen, daß das Primäre in ihm der Dichter ist. So groß auch als Könner, Erfinder, Neuerer, Revolutionär in der Musik: das Primäre ist der Dichter in ihm und seine Werke vor allem dichterische Konzeptionen.

Wollte man sich dieser Erkenntnis nicht verschließen, so käme vielleicht auf manches Feld der Kunst, in Tat und Beurteilung, mehr Klarheit. Vor allem in die musikdramatische Produktion.

Der Literaturdichter glaubt auf ein tieferes Niveau herabsteigen zu müssen, wenn er einmal an die Aufgabe geht,

eine Bühnendichtung, die zur Komposition bestimmt ist, zu schreiben. Das ist erklärlich. Denn er weiß, daß hier alles keine rechte Geltung mehr hat, was ihn sonst stolz auf sein Fach machen konnte, alles, was man im guten Sinne literarisch nennt; das Wort, das eigentliche Material des Dichters, ist degradiert, es wirkt nicht mehr durch sich selbst, geht im Ton unter; für die Art, wie er seine Charaktere zu zeichnen, deren Handlungen zu motivieren gewöhnt ist, läßt ihm die Musik keinen Raum; er fühlt sich nur als besseren Librettisten, besseren, weil er etwa bessere Verse macht, verständiger die Handlung führt als dieser, zu charakterisieren, motivieren sucht usw. Meistens läßt er daher das Operndichten ganz bleiben; wenn er aber einmal dazu kommt, geschieht es auf die Weise, daß er einen „Stoff" findet, der ihm musikalische Wirkungen zu enthalten scheint, und er Lust verspürt, seine fachmännische Kraft einmal dem so problematischen Kunstzweige der Oper zugute kommen zu lassen. Aber es bleibt doch immer ein Libretto, — wenn auch ein „besseres"; so wie man jetzt Hausgegenstände künstlerisch geschmackvoll herzustellen sucht. Und ebenso, wie der orthodoxe Sinfoniker im Grunde jede Opernmusik verachtet, weil er fühlt, daß ein gewisses Etwas, ein „musikalisches" in der Musik, ein seinem Fach eigenstes hier lahm gelegt ist — so empfindet der auf andern Gebieten herrschende Dichter aus dem analogen Grunde Geringschätzung gegenüber der Operndichtung — wenn er nicht gar den Begriff „Dichtung" für das musikalische Drama ganz leugnet.

Aber die theoretisch unlöslich scheinende Frage nach der Möglichkeit einer wahrhaften Dichtung als Grundlage einer musikalisch-dramatischen Komposition löst sich von selbst, sobald das eintritt, vor dem alle literarischen und musikalischen Fachbegriffe auffliegen: Die musikdramatische Konzeption.

Die geniale Konzeption ist das alpha und omega aller Kunst. Man vergesse nicht, daß 9/10 alles Kunstproduzierens ein Facharbeiten ist; ich betone, daß ich ein für allemal den Ausdruck „Fach" nicht im geringschätzigen Sinne brauche (wenn auch in weiterem, als manche meinen); es ist sogar etwas sehr schönes um die Idee, in jeder Kunst gewisse Gesetze, die sich nicht nennen lassen, durch Generationen festzuhalten, wie in einem Geheimbund, dessen Mitglieder sich als Hüter eines Schatzes fühlen. Der Begriff „Künstler" wird meistens im Sinne dieser Zugehörigkeit definiert, und damit eine Schutzmauer gegen den Dilettantismus gezogen; daß diese oft auch den abwehrt, der kommt, um den Schatz zu mehren, anstatt ihn zu gefährden, nämlich das Genie, ist leider alte Erfahrung; der auf die Einzelheiten der Kunsttechnik gerichtete Blick stumpft sich ab gegen die Unterscheidung der beiden Pole: Dilettantismus und Genie.

In jener Zugehörigkeit fühlt sich der Fachkünstler wie in Abrahams Schoß. Wenn nicht geborgen von festen Mauern ehrwürdiger Tradition, beschützt von einer großen Reihe von Ahnen, deren Kunst er „in seinem Sinne treu bewahrt", getragen von „einer gebildeten Sprache,

die für ihn dichtet und denkt" — woher nähme er den Mut, täglich und immerzu zu produzieren? seiner Muse im Schlafrock zu nahen? Er hat eben seine Technik, sein bißchen Eigenart, seinen Zusatz von Geist, und was sonst noch sicher geschätzte und gut erkennbare Ingredenzien jener Kunst sind, die vom „Können" kommt. Der Einsatz an Inspiration braucht da nur gering zu sein. Es gibt auch ein gewisses Sich-Erziehen zur täglichen Aufgelegtheit, zur „guten Stimmung", die doch in Wirklichkeit „so selten" kommt, aber ich bin der Meinung, daß dies tägliche Talent-Kuponabschneiden der sicherste Weg ist, ganz zu verlernen — wenn man es je gewußt hat — was das ist: Inspiration.

Auf diese ganz bewußt verzichten zu dürfen glaubt der Dichter, wenn er daran geht einen „Opernstoff" zu „bearbeiten". In diesem Ausdruck liegt schon der ganze Standpunkt offen da. Es ist eben eine Arbeit, eine Vorarbeit, die der Literat sich kunsthandwerklich zurechtzimmert, während der Laie, der anspruchslose Librettist dies bloß handwerklich tut. Doch machen zu können glaubt es jeder.

Das „Texteschreiben", eine Arbeit, wie jede andere Handwerksarbeit für einen imaginären Besteller angefertigt, wird auch nach dem Nützlichkeitsprinzip beurteilt; niemals frägt man, — jetzt so wenig als ehedem — danach, wie weit die musikalische Bühnendichtung etwa aus Notwendigkeit entstanden ist, ob ihr ein Einfall zugrunde liegt, der sich von innen heraus gesetzmäßig entwickeln

muß, sondern die einzige Sorge ist: wie wird es aufs Publikum wirken. Ist es nicht zu kurz, zu lang, zu düster, zu symbolisch, zu monoton, zu ernst, zu naiv und was noch mehr solcher zu's sind. Welch schöner Begriff ist im Deutschen: „ein gutes Buch“; welch niedriger: „ein gutes Textbuch“; hier Güte an sich, dort praktische Brauchbarkeit. Ein „gutes Textbuch“ verspricht dem Komponisten, daß sich seine Arbeit rentiert. Man denkt an Shylock: „Antonio ist ein guter Mann.“ Es wäre noch etwas anderes, wenn man sich etwa sagte: Ein wirklicher Dichter für diesen Kunstzweig ist nun einmal nicht da, — machen wir es, so gut wir können! Aber so ist es nicht; der Dichter wird nicht vermißt; und der da ist, den kennt man nicht. Denn nur der totalen Unkenntnis von Richard Wagners dichterischer Potenz ist zuzuschreiben, daß man im allgemeinen glaubt, es läge nur an Kniffen, die sich absehen, an glücklichen Stoffen, die sich finden ließen, es sei also Sache des Glückes oder der geschickten Berechnung, daß wieder so „gute Textbücher“ entstehen, wie die seinigen sind. Aber wenn man ihn auch nicht als Dichter sieht, so wird er umsomehr in der Wirkung verspürt, vielleicht gerade durch dies unfreiwillige incognito. Man ist wider Willen und Eingeständnis von der Sonne seines Kunstwerkes geblendet, daher verwirrt, experimentierend, anmaßend; man schreibt Texte nach wie vor, aber mit den Allüren eines Dichters: das „Literaturlibretto“ ist entstanden. In der vorwagnerischen Zeit war man naiver; es blühte das einfache Feld- und

Wiesen-Libretto; gerade die Unbefangenheit dieser Periode trieb auf dem Gebiet manche schöne und nützliche Blüte. Beide Arten aber sind gleich weit entfernt von der ausgewachsenen musikdramatischen Dichter-Konzeption.

Was diese nun eigentlich ist, läßt sich freilich nicht definieren, oder gar beweisen; aber man kann wohl einiges darüber sagen. —

2.

So wie das Wesen der Kunst in der Konzeption, so liegt das Wesen der Konzeption im Unwillkürlichen. Sie ist das im großen, was man im kleinen „Einfall" nennt, durch welches Wort sehr deutlich das Nichtdazutun bezeichnet ist; das von außen in einen hineingefallene; das nicht herbeizuzwingende, was wie ein Geschenk, einem herabgeworfen wird; das, *wozu keine Verbindung führt*. Der Gegensatz hiervon wäre das, gleichsam mittelst eines Bandes herab- oder heran- oder heraufgezogene. Das Band ist die Reflexion, das Ziehen die Willkür, die Absicht.

Gäbe es einen Apparat, der die Grade der Willkür und Unwillkür, die Grenze von Reflexion und Inspiration genau anzeigte, die Sonderung von „Eingefallenem" und „Herangezogenem" ermöglichte, so wäre eigentlich der Schlüssel zu aller Kunstästhetik gefunden. Denn, im Grunde genommen, kann sich jeder Streit nur darum drehen, daß man in der Praxis nicht unterscheiden kann, was beim Kunstschaffen — (ich habe natürlich, meinem Thema ent-

sprechend, hier nur Dichtkunst und Musik im Auge) — Willkür und Unwillkür ist; und zwar durchgängig, im kleinen wie im großen, im ganzen wie im einzelnen. Wenn theoretisch, prinzipiell der Reflexion ein Recht auf das Wesen der Kunst, oder gar eine Gleichberechtigung mit der Intuition zugestanden würde, so hieße das die Kunst meßbar machen, und somit ihren Begriff annullieren, oder wenigstens ihn, wie vom Flug zum Gang degradieren; und der Künstler spräche seinem Werk selbst das Todesurteil, der zugeben würde, daß es aus Reflexion, Absicht, Willkür oder wie man sonst, vielleicht milder, den Gegensatz zur Eingebung bezeichnen will, entstanden sei; weshalb man auch dieses niemals zugestehen hören wird — eher jeden anderen Mangel. Etwas anderes als die Einschätzung, ist das notgedrungene Vorhandensein der Reflexion in jedem, namentlich größeren, Kunstgebilde, welches Thema Schopenhauer abhandelt in W. a. W. u. V. II „Ergänzungen zum dritten Buch", Kap. 34. Diese Notwendigkeit kann natürlich als „Folge der Beschränkung menschlicher Kräfte überhaupt" nicht geleugnet werden.

Der Weg, den das helle Bewußtsein, am Bande der Reflexion, vom Kopf zum Gebilde zurücklegt, ist auch wieder von da zurückzufinden. Je deutlicher die Absicht ist, die einem Werk, oder einer Stelle darin, das Leben gegeben hat, desto breiter und bequemer führt der Weg in den Kopf des Urhebers, die Werkstätte, zurück, in der man nun kontrollieren kann, wie das Gebilde entstanden ist.

Oder, ohne Gleichnis ausgedrückt: Wenn der Komponist oder der Dichter bei einer Stelle seiner Werke überlegenden Verstand hat walten lassen, jener etwa, im Bestreben ein Wort eines Gedichtes oder sonst etwas auszudrücken, eine Harmonie mit Bewußtsein gewählt hat, die ihm sonst im Fluß des musikalischen Gebildes an sich, nicht gekommen wäre; oder dieser etwa, mit der bewußten Absicht, die Handlungsweise eines Menschen seines Dramas klar zu machen, diesen im zweiten Akt etwas sagen läßt, was seine Tat im vierten Akt motivieren soll, so ist es für den Rezipierenden mehr oder weniger leicht, jedenfalls *möglich*, den Entstehungsgang aus eigenen Mitteln noch einmal mitzumachen, sich in die schöpferische Verfassung Jenes, der es vorgemacht hat, genau hineinzuversetzen. Man weiß, wieso der Autor dazu kam, es *so* zu schreiben, was er damit gemeint, gewollt hat; solche Art des Produzierens gibt immer Antwort auf die Frage warum, woher, wieso, zu welchem Zweck. Man kann sie *verstehen*. Für mich heißt's aber bei solcher Kunst: „tout comprendre c'est tout condamner". Diese Art des Verstandes-Verstehens ist nun aber ein plattes, wenn auch sehr weitverbreitetes Vergnügen und wird gar zu oft mit Kunstgenuß verwechselt. Das behagliche Gefühl, daß einen keine Rätselkluft vom Werk, kein wesentlicher Abstand vom Schöpfer trennt, muß für viele wohltuend sein; denn hierauf beruht so mancher Erfolg, so manches allgemeine Geschätztwerden. Solche Werke sind meßbar wie Flächen — flach. Dieser Eigenschaft haben die Schillerschen Dra-

men ihre immense Popularität zum großen Teil, die Lisztschen Kompositionen, zumal die sinfonischen, ihre Schätzung bei den Leuten vom Fach ganz und gar zu verdanken — wenigstens in der jetzigen Generation.

Da aber erst, wo in der Unmeßbarkeit dessen, was einen so entzückt, der Genuß des Genießens sowohl, als der des Produzierens besteht, da, wo der eigentliche Verstand nicht kontrolliert, ja, wo beim Entstehenlassen das Bewußtsein nicht im Spiel ist: da erst fängt etwas an Kunst im höheren Sinne zu sein. Das Charakteristische an genialen Kunstleistungen ist, daß einem das fertig vorliegende eben so selbstverständlich vorkommt, als es unbegreiflich bleibt, wie es entstehen konnte.

„So hold und traut, wie fern es schwebt,
Doch ist's, als ob man's mit erlebt."

Das herabgefallene Geschenk hält der, dem es zufiel, ebenso erstaunt in Händen, als die andern es betrachten. Es ist leibhaftig da; aber man kann nicht zurück dahin, woher es gekommen ist, kein Band verbindet. Man versuche einmal, sich vorzustellen, wie so eine Melodie aus Carmen herzustellen sei, oder dem Geheimnis der Entstehung eines der Shakespeareschen Charaktere auf die Spur zu kommen, die gleichsam reden dürfen, was sie wollen (im Gegensatz zu vielen Hebbelschen Helden z. B., die immer „charakteristisch" reden, sogar Anekdoten erzählen, um sich zu charakterisieren), — und man wird sich alsbald ohne jeden Anhalt wie im Raume schwebend fühlen; aber

in diesem Raum, wenn ich das Bild des Herabfallens der Idee so weit führen darf, wohnt das Kunstentzücken.

Es versteht sich von selbst, daß ich unter der oben geforderten Ausschaltung des Bewußtseins [die überdies stets in den Schranken menschlicher Unvollkommenheit bleiben muß] — nicht etwa einen Opiumrausch oder Kritiklosigkeit meine; im Gegenteil gibt es kein zuverlässigeres Kriterium über die künstlerische „Richtigkeit", keine sicherere Gewähr für das Gelingen, als sich leiten zu lassen von dem Bewußtsein höherer Art, vulgo dem Einfälleabwarten, dem gegenüber der Weg des Verstandesbewußtseins ein Umweg ist, der nie zum Ziele führt, ein Tappen in kunstfremdem Gebiet (worüber später deutlicher zu reden ist). —

Wenn ich im Vorhergehenden dem Einfall eine so hohe Bedeutung beigelegt habe, ja, so kühn war, jede Ästhetik am Maßstabe seines Vorhandenseins zu messen, so liegt ein Bedenken nahe, das einzige, welches vernünftigerweise erhoben werden kann; das nämlich: wer die Persönlichkeit ist, der der Einfall kommt. Gewiß, die Sphäre, in der irgend Kunst vor sich geht, macht gewaltigen Unterschied; sie ist es auch, nach der unser Kunstleben sozusagen in Kasten eingeteilt wird; und auch mir ist — ich gesteh es — eine Grübelei von Brahms interessanter, eine trockne Stelle bei Beethoven näher stehend, als der glücklichste Einfall von Neßler. Jedoch, daß man mit einem niederen Bereich nichts zu tun haben will, darf einen nicht übersehen lassen, daß es in diesem auch Offen-

barungen geben kann. Und sicher ist subjektive das Entzücken Beethovens bei seiner herrlichsten Eingebung nicht größer gewesen, als das eines auf sehr bescheidenem Gebiet komponierenden Musikers mit gewissem Talent dazu, der mir einmal sagte: „Heut morgen — da hab' ich was komponiert, das war so schön, daß mir die Tränen in die Augen gekommen sind". Dies hat nicht nur eine lächerliche Seite. Es gibt auch geniale Gassenhauer, und die Fähigkeit, glückliche Einfälle zu haben ist es, die auch im niederen Genre in diesen Momenten den damit Begabten immerhin am Wesen der Kunst teilhaftig werden läßt. Während auch beim größten Genie die Meisterhand nicht den glücklichen Augenblick ersetzen kann; und Werke, oder Partien drin, denen Inspiration fehlt, werden eben mitgenommen als zur Persönlichkeit gehörig, als Schlakken, „Beschränkung menschlicher Kräfte überhaupt", die vielleicht gerade deshalb — Lichter auf die zeitliche Persönlichkeit ihrer Schöpfer werfend, lehrreich, interessant, fachfördernd, Weg-weisend und was noch alles, sein können, aber nicht eigentlich zum wahren Wesen der Kunst gehören. Es gibt keine Musik, die mich weniger interessiert, als die sogenannte „interessante". Fachinteresse oder Studium der Persönlichkeit ist nicht Kunstgenuß; diesen gibt nur die Offenbarung, und deren Wesen ist Vollendung. Es ist bezeichnend für so viele — zumal vom Fach — daß sie die absolute Vollendung eigentlich nicht schätzen. Ist sie nun zu leicht oder zu schwer zu verstehen? zu selbstverständlich oder zu geheimnisvoll? — Das ist es eben —

sie ist nur zu g e n i e ß e n, jene aber wollen was dran zu kauen haben.

Für wichtiger also, als den dicken Grenzstrich, der zwischen höheren und niederen Sphären leicht erkennbar ist, und der eigentlich nur die P e r s ö n l i c h k e i t e n von einander abteilt, halte ich jene andere, feinere, Linie zwischen Inspiriertem und Beabsichtigtem, die, so schwer sie auch in der Empirie festzustellen sein mag, dennoch nicht außer Acht gelassen werden darf. Denn diese Linie teilt auch im inneren Bewußtsein selbst das Reich der Kunst von anderem ab.

Eine kleine Zeichnung mag das Gesagte versinnlichen:

Unmöglich kann an dieser Stelle das Wesen des Einfalls auch nur annähernd erschöpfend besprochen werden; es sei daher nur noch gesagt, daß die beiden in Rede stehenden Gegensätze eigentlich dann erst als solche in unser Bewußtsein treten, wenn sie in ihrer ausgeprägtesten Form erscheinen. So möchte ich Einfälle „zweiten Ranges“ oder „aus minderer Höhe“ annehmen, die sich dem einstellen, der an der Sphäre eines Werkes, zu dem er einen Ureinfall hatte — gleich wird davon mehr die Rede sein

— lang gesogen hat. Und wie die, so verschiedenen, Farben des Regenbogens dennoch *allmählich* in einander übergehen, und man Rot und Blau erst bei deren größter Intensität wirklich unterscheidet, so gibt es, (bei der „Arbeit“ an einem größeren Werk etwa) entsprechende Übergangszustände, bei denen der mit einer großen Ausgangsidee Beschenkte selber jene Grenze im eigenen Gefühl verlieren mag. Doch all diese Modifikationen gehören eben wieder zur „Beschränkung menschlicher Kräfte überhaupt.“

3.

Ich will nun zur Anwendung auf das Musikdrama kommen.

Der große, elementare Unterschied zwischen allem Dichten und allem Komponieren besteht darin, daß ein jedes Dichtwerk seinem Wesen nach erst in seinem Verlaufe, vom ersten bis zum letzten Wort eine an sich ungreifbare Einheit (Konzeption, Handlung) darstellt, von der es ausgegangen ist. Während eine jede Komposition, ihrem Wesen nach, von einer sinnlich greifbaren, in sich schon vollendeten Einheit (Einfall, Thema) ausgeht, von der der Verlauf zehrt, oder deren er neue bringen muß. Gegenwart und Verlauf spielen also in beiden Künsten verschiedene Rollen. Bevor dies näher erläutert wird, möchte ich noch erwähnen, daß ich im gewissen Sinne die eigentliche Wort-

lyrik ausnehme, und zwar nur die in kleinstem Umfange sich gebende, insofern und soweit bei derselben nämlich alles wegfällt was Handlung, Verlauf, zeitliche Folge ist, die Worte hauptsächlich durch ihren Klang, ihre Zusammenstellung wirken, und so ein Gefühl, eine Stimmung, sozusagen eine Gegenwart ausdrücken, ähnlich wie es die musikalische Einheit, die Melodie tut, welche immerhin andererseits auch eine erste und letzte Note haben muß.

Verlauf und Gegenwart scheinen also hier wie dort zusammenzufallen. Aber nur die Kürze täuscht über das Wesen jenes obengenannten Unterschiedes hinweg, der immer deutlicher hervortritt, je größer die Dimensionen werden. — Wer sich von der praktischen Seite her die Wahrheit des oben aufgestellten Satzes klar machen will, stelle sich vor, er solle, so kurz es geht, jemandem, sowohl vom „Faust“ als von irgend einer Beethovenschen Sinfonie einen ungefähren Begriff geben. Zuverlässig würde er im ersten Falle nicht sagen „habe nun, ach, Philosophie“, sondern es bliebe ihm nichts übrig, als, so wenig auch damit gesagt wäre, die Grundzüge der Handlung oder die Idee des ganzen, zu berichten; wobei keine Stelle der Dichtung selbst zitiert zu werden brauchte. Im zweiten Falle würde er aber ebenso zuverlässig und unwillkürlich das erste Thema pfeifen, und nicht etwa versuchen, von dem Bau, Inhalt oder Fortgang des Satzes etwas zu erzählen, was er übrigens gar nicht könnte, ohne vorher ein Thema anzugeben. Oder, um das Elementare des Ge-

gensatzes noch anders zu beleuchten: Gerade so unsinnig, wie einem derjenige Komponist vorkäme, welcher sagte, er trüge eine Sonate oder Sinfonie im Kopf, zu der er aber noch kein einziges Thema hätte, erschiene einem derjenige Dichter, welcher Verse oder Sätze hinschreiben würde und sagen, das gäbe ein Drama, von dem er aber nicht wüßte, was darin vorginge. Man braucht nur einmal zu versuchen, sich die bloße Möglichkeit der beiden letzten fingierten Fälle ernsthaft vorzustellen, und man wird sofort einsehen, daß sie sogar undenkbar sind.

Was anderes denn als ein Thema, ein Motiv, eine Melodie, kurz, was anderes als Noten kann denn ein Komponist anführen, der eine Sinfonie auch nur zu planen vorgibt? Alles andere was er nennen könnte, gehörte nicht diesem Werk als solchem an, wären allgemeine Formen, Material, leere Hülsen, ja, es läßt sich kaum denken, was er überhaupt nennen könnte; um die kleine, greifbare Einheit kommt er nicht herum; ob diese ein genialer Einfall ist, der das folgende lebendig aus sich gebiert, oder ein willkürlich konstruiertes Thema, kommt hier nicht in Betracht. Und wenn andererseits ein Dichter hundert Verse niederschriebe, die nicht von einer vorausgegangenen Idee geleitet sind, keinen geistigen Zusammenhang haben, kann man da sagen, er arbeite an einem Gedicht? Um die große ungreifbare Einheit kommt er nicht herum; ob diese eine geniale Konzeption ist, die das Ganze umfaßt, oder eine willkürlich konstruierte Handlung, ein Plan, kommt nicht in Betracht;

denn es ist jetzt nicht die Rede von genial und ungenial oder von irgend Werturteilen, sondern nur von dem sozusagen Ur-Verfahren um das kein Dichter und kein Komponist herum kann, zu welcher Zeit er auch gedacht wird.

Wenn ich vorhin von einer „vorausgegangenen Idee" sprach, so meine ich nicht etwa, daß sie durchaus zeitlich vorhergegangen sein müsse. Natürlich weiß ich, daß bei einer Dichtung auch Partien, ganz unabhängig, vor dem eigentlichen Plan entstanden sein können, und, wie der Rauch der Flamme, der Konzeption vorausgehen, oder daß z. B. diese durch einen sinnlichen Anlaß erzeugt sein kann. Aber dasein muß eine solche verbindende Idee in irgend einer Weise, ob Konzeption oder Pseudo-Konzeption. Sie schwebt ungreifbar über dem Ganzen, und alles einzelne, ob von ihr erzeugt, oder sie erzeugt habend, verdichtet sich allmählich zum Werk; Vers tritt zu Vers, Strophe zu Strophe, Szene zu Szene, Akt zu Akt, bis mit der letzten Zeile die Idee des Ganzen sich gebildet, „gedichtet" hat. So betrachtet erscheint das Wort „Dichten" auch in seiner ureigensten Bedeutung. Ebenso wie der von mir dargelegte elementare Gegensatz des Verfahrens in der Musik in der richtigen Bezeichnung komponieren hervortritt. Eine musikalische Komposition ist, so wenig hoch es auch klingt, weiter nichts als eine „Zusammensetzung" von lauter Gegenwarten, greifbaren Einheiten, die eine an sich wesenlose Form füllen, ob eine kleine Form durch eine einzige Einheit (Melodie) ganz ausgefüllt wird, [kleines Stückchen, Volkslied] oder

lauter selbständige kleine Einheiten (Melodien) nebeneinander gesetzt sind [niedere Kunstformen: Tanzmusik, Potpourri], oder eine Einheit (Thema) in gewisser Ordnung immer wiederholt wird [Fuge], oder aus einer Einheit (Melodie, Thema, Motiv) andere gebildet werden bis diese gewissermaßen aufgebraucht ist, und eine neue notwendig wird [höhere Kunstformen: Doppelfuge, Sonatensatz ꝛc.] und was an dergleichen Möglichkeiten noch mehr denkbar ist.

Immer also bleibt der unumgängliche Weg der Musik der vom Einzelnen zum Ganzen, sowie der der Dichtung vom Ganzen zum Einzelnen. Die „musikalische Idee" ist gegenwärtig, die „dichterische Idee" ist allgegenwärtig. Und, wie die Materie den Raum erfüllt, aber nie geschaut, sondern nur gedacht werden kann, indem ihr Erscheinen stets an Form, Qualität und Vielheit gebunden ist, — so füllt die dichterische Idee das Werk, nirgends als solche greifbar, aber in allem einzelnen durchgängig enthalten. Die in unserer Zeit so beliebte Bezeichnung „Tondichtung", auf Werke der Musik angewandt, ist nicht nur unsinnig, sondern auch deswegen so unsympathisch, weil sie etwas mehr vorgibt zu sein, als Musik, indem sie der Dichtkunst ihr höchstes Vorrecht rauben will: eine Idee zu verdichten. Die eigentliche „Tondichtung" (wenn man einmal das Wort in seiner wahren Bedeutung definieren will) ist der geniale musikalische Einfall, der alle Elemente der Musik: Melodie, Harmonie, Rhythmus in untrennbarer Einheit, wie in chemischer Verbin-

dung verdichtet. Er ist wiederum das, wozu es kein Analogon in irgend einer anderen Kunst gibt; ist der Musik ganz allein eigentümlich.

Von dem Standpunkt unserer Betrachtung aus ist also die musikalische Idee, der Einfall in der Musik das wesentliche, das Samenkorn; die Form und alles andere das Accidentelle; die Gegenwart spielt eine andere Rolle, als in der Dichtung.

Deshalb ist es auch unangängig, in beiden Künsten *einzelne Stellen* als analoge Größenwerte zu vergleichen, notabene in ihrem Verhältnis zum ganzen Werk. Ein musikalisches Motiv zum Beispiel ist demnach nicht etwa dem Vers eines Dramas, der Strophe einer Ballade zu vergleichen, sondern entspricht genau dem dichterischen Motiv (also wieder etwas ungreifbarem), welches dem Verlauf der Dichtung, wie jenes dem Verlauf der Musik, die Nahrung gibt. Wie belanglos dagegen an sich die Einzelheit, die Stelle einer Dichtung sein kann, bei der zugleich größten Bedeutung *durch* den Zusammenhang mit dem Ganzen, dafür bietet jedes große Dichtwerk Beispiele genug. In welchem schlechtesten Stück könnte nicht der landläufige Komödienausruf: „O, wär' ich nie geboren" vorkommen? Aber in der Kerkerszene im Faust, durch den Mund *dieses* Faust, in dieser Situation, nach diesen inneren und äußeren Erlebnissen, in diesem Moment — erschüttern jene Worte unmittelbar mit höchster künstlerischer Gewalt und lassen uns den Schmerzenshöhepunkt einer großen Menschenseele mitempfinden; denn

diese fünf armseligen Worte sind durch und durch getränkt von der dichterischen Idee des Ganzen, sind von ihr geboren und müssen notwendig hier, an dieser Stelle, stehen. Hier spielt die Dichtkunst einen ihrer eigentümlichsten Trümpfe aus. In der Musik ist dergleichen unmöglich; da i s t und w i r k t eine Stelle stets so, wie sie an sich ist, und wird durch keine veränderte Stellung, durch keinen andern Zusammenhang anders. Das ist freilich mit Vorsicht anzuwenden auf alle Musik, die Worten untergelegt ist, weil durch die Beziehung auf Worte, durch die Verbindung mit der Welt der Dichtkunst ein neues Element hineingetragen wird, welches den großen Reiz aller Vokalmusik ausmacht. Von der eigentlichen Programmusik will ich ganz schweigen, bei der eben, wo die Worte fehlen, ein Begriff zur rechten Zeit sich einstellt. Leider kann unsere Betrachtung, um das Ziel derselben nicht aus dem Auge zu verlieren ,nicht im einzelnen, in Bezug auf die Kunstarten und -formen, durchgeführt werden, und so soll auf dem h i st o r i s ch e n Standpunkt auch nur einen flüchtigen Augenblick lang verweilt werden.

Wenn, wie ich sagte, die Dichtkunst, ihrem Wesen nach, der Niederschlag einer Idee ist, die, um greifbar zu werden, eines gewissen Verlaufes bedarf, so kann dieser Verlauf, weil von der Idee abhängig, nicht akzidentell sein.

Wenn die Musik ihrem Wesen nach, immer nur sinnlich greifbare Einheiten hervorbringt, so muß der Verlauf akzidentell sein.

Historisch betrachtet sehen wir das daran, daß, von Urbeginn, die Dichtkunst stets nur auf dieselben Formen angewiesen ist, und, aller Willkür zum Trotz, so sehr sie sich auch müht, neue hervorzubringen, ewig die drei Urformen der Stimmungs- und Momentdichtung (Lyrik), der erzählenden (Epos, Ballade, Roman ꝛc.) und der Dargestellten (Drama), nebst Zwischenstufen und Übergängen bestehen bleiben. Dagegen sehen wir bei der Musik, von Urbeginn, stets das Akzidentelle: die Formen, wechseln; und die Geschichte der Musikformen ist die chronische Verlegenheit, musikalisches Einfallsmaterial unterzubringen. Wir sehen Formen sich herausbilden, festsetzen, abgenutzt werden, neue entstehen, alte umgebildet werden, sehen die Musik sich an andere Künste anlehnen, ihnen ihre Formen abgucken, und stets wieder des gefundenen überdrüssig werden. (In unsern Tagen, Hand in Hand mit dem Außerkursgesetztsein des musikalischen Einfalles, nach dem niemand mehr fragt, ist das Suchen nach neuen Formen gleichsam krampfhaft geworden.)

Die angeborene Formbegabung im Individuum ist stets talentar, sozusagen eine Kulturerbschaft; der geborene Melodiker ist genial. Es hat große geniale Komponisten gegeben, denen jegliche Begabung für Form abging, wie Weber, wie Schumann, aber niemals einen wirklich Großen, dem die individuelle Melodie gefehlt hätte; sie ist es, die den Platz auf dem Komponistenparnaß sichert; nach i h r, der kleinen Einheit, sollte, im letzten Grunde, Musik beurteilt werden; nicht nach dem, als was sich so ein Musik-

stück im ganzen gibt; so, wie man das Gold nach seiner Karätigkeit, und nicht nach den Gegenständen prüft, die daraus gemacht werden. Durch sie gehört auch jeder große Komponist, so tief und schwer er sei, der ganzen Welt, nicht nur seinem Fach an, ist wahrhaft populär. Was, wie man sieht, Liszt z. B., dem sie fehlt (allerdings nebenbei auch alles andere zum Komponisten) nie wird, trotz wütendster Förderung seitens der gegenwärtigen dirigierenden, spielenden, singenden und schreibenden Generation. Während Schumann, der sie in erstaunlichster Intensität hat, trotzdem seine Aktien bei der gegenwärtigen Musikbörse sehr tief stehen, und trotz wirklicher Mängel seiner Natur, in vollster Frische lebt, und man sich ihn aus der deutschen Musik gar nicht herausdenken kann.

Wenn so in der Musik dieses Kriterium als das natürlichste erscheint, und das Auffinden der „musikalischen Idee“, die immer gegenwärtig ist, als der leichteste Weg zum Herzen dieser Kunst, so ist es entsprechend schwerer, die Allgegenwart der dichterischen Idee herauszufinden, resp. am Niederschlag der großen, ungreifbaren Einheit zu sehen, welcher Art diese ist, ob wirklich Konzeption, oder eine Stellvertretung. Allerdings sind diese Werke auch die allerseltensten, in denen eine geniale Konzeption sich rein und richtig niederschlägt, und

„Dem Herrlichsten, was auch der Geist empfangen,
Drängt immer fremd und fremder Stoff sich an“.

Die größte Verführung für die Natur des Dichters ist,

unbekümmert um das W e s e n der bindenden Idee im einzelnen zu schwelgen, das Talent in kleiner Münze los zu werden, unkontrolliert sich im weiten Gebiet so eines Dichtungsverlaufes umherzutummeln und so eine wirkliche Konzeption zu entstellen, oder aber das Fehlen einer solchen zu vertuschen. (In der Musik ist es schon schwerer, den Mangel an sinnlicher Gegenwart: der musikalischen Idee, zu verbergen.) Es wird, infolge der Schwierigkeit jenes Auffindens, auch immer Leute geben, auch vom Fach, die Shakespeare nicht von Schiller, Kleist nicht von Grillparzer wesentlich unterscheiden können.

Mit diesem Hinleiten des Schwerpunktes auf das der einzelnen Kunst allein angehörende Elementare sind wir schon am Wesen der musikdramatischen Konzeption angelangt. Und nach dem Vorausgegangenen ist es nun wohl verständlich, wenn ich sage: Das Wesen des Musikdramas besteht darin, daß es von beiden Künsten nur d a s Element herausgreift, welches in diesem dritten Abschnitt als das ihnen a l l e i n angehörende und daher wesentliche dargelegt worden ist, und auf dieses allen Wert, alle Verantwortung legt; zusieht, daß es e ch t ist. Es ist, wie wir wissen, hier die allgegenwärtige „dichterische Idee“ und dort der „musikalische Einfall.“

Dies enthält freilich ein W e r t urteil, und wir stehen wieder vor der im zweiten Abschnitt abgehandelten bedauerlichen Tatsache, daß es keinen Apparat gibt, der Echtes und Unechtes anzeigt. Aber es ist nicht anders: d e r w i r k l i c h e U n t e r s ch i e d z w i s ch e n M u s i k-

drama und allem, was bisher da war, besteht letzten Grundes in nichts Formellem; kann nicht definiert, sondern nur beleuchtet werden. Wie wir es in Wagner kennen, bewegt sich das musikalische Drama auf den höchsten Spitzen beider Künste, saugt aus beiden nur die feinsten Extrakte und ist bereit, auf alles ihnen unwesentliche, akzidentelle zu verzichten: Auf die sinnliche Einzelheit der Dichtung, auf die selbständige Formenbildung der Musik; obwohl die Möglichkeit zur gelegentlichen Entfaltung auch dieser Seiten der Künste offengelassen ist.

Wie man sieht, hat der Dichter die verantwortlichere Aufgabe. Die Musik, die die Gegenwart zu besorgen hat, kann das Werk nur im einzelnen gefährden. Aber des Dichters Idee ist eine einzige, von deren Niederschlag das Ganze abhängt. Ist sie nicht in Ordnung, nicht eine wahrhafte Konzeption, so bleibt für den Begriff der „Dichtung“ nichts mehr zu retten. Denn für die Musik ist reserviert, woran sich der Literaturdichter schadlos hält und wodurch er seinem Werk noch dichterischen Wert verleihen kann, wenn ihm die Konzeption fehlt: die sinnliche Einzelheit, die Gegenwart. Und schöne dichterische Gegenwarten ohne geniale Konzeption geben immer nur das Literaturlibretto. Dagegen darf sich die musik-dramatische Konzeption in der primitivsten Weise niederschlagen; sie sieht nur auf die getreue, reine, alles, was nicht aus ihr fließt, ausscheidende Ausführung, auf die Notwendigkeit des zu geschehenden, zu

äußernden, und setzt in diese Notwendigkeit, die als Ausgangsidee einen wahrhaften „Einfall“ voraussetzt, und einen willkürlichen Plan ausschließt, ihren Begriff der Dichtung.

Ich will versuchen, im folgenden Abschnitt das Gesagte durch Beispiele näher zu bringen.

Januar 1908.

II. Anwendung auf bekannte Werke.

Ich greife frisch ins Opernrepertoire und wähle zwei Werke, die als „romantische Opern“ bezeichnet sind; es sind „Hans Heiling“ und „Lohengrin“.

Gewöhnlich wird, wo man auch hinhört, der „Heiling“ mit dem „Holländer“ verglichen, und der „Lohengrin“ mit der „Euryanthe“. An diesen Vergleichen zeigt sich, wie maßlos oberflächlich allenthalben unser Gebiet betrachtet wird. Noch nicht einmal der äußere Gang der Handlung, nein, schon die äußerlichsten Äußerlichkeiten, die Ähnlichkeit der Kleidung, der Perücke, geben genügenden Grund, zwei Dichtungen als verwandt auszugeben.

Die Parallele Euryanthe—Lohengrin ist n u r komisch; was anders als die Fünfzahl der Hauptpersonen und die Abteilung in „gutes Paar“, „böses Paar“ und König ist denn ähnlich? Ich muß immer an den betrunkenen Valentin im „Verschwender“ denken, der den unschuldigen Bediensteten, der „Ähnlichkeit in der Kleidung haben muß“, für den Kammerdiener Wolf hält, und ihn prügeln will. So Heiling und Holländer. „Das schwarze Wams, die bleiche Mien'“. Das ist alles. Soll man wirklich noch erwähnen, daß der Tenor hier wie dort ein Jäger ist, und daß dort die Mutter, hier der Vater gern einen reichen Schwiegersohn haben möchte? — Eher lassen sich direkte Gegensätze finden, soweit sich die beiden Handlungen und die Personen

überhaupt vergleichen lassen. Heiling will leben, der Holländer sterben. Anna will ohne Heiling möglichst vergnügt leben, Senta mit dem Holländer und für ihn sterben. Der Holländer wird erlöst und befriedigt, — Heiling nicht.

Dagegen sind Heiling und Lohengrin in der Tat dieselbe Tragödie: die des höher gearteten Menschen, der aus der tiefen Einsamkeit seiner Natur heraus sich sehnt nach Vereinigung, nach einer menschlichen Liebesheimat, und mit Schmerzen erfahren muß, daß es für ihn dieses nicht gibt; er muß seine, ihm von einem unerbittlichen Naturgesetz auferlegte Pflicht einsam und fernab von der Menschheit erfüllen; und wie Lohengrin, gesenkten Hauptes, traurig nach dem heiligen Gral zurückkehrt, um von dort aus unbelohnt Liebe und Segen zu spenden, so kehrt Heiling resigniert und blutenden Herzens in sein dunkles Geisterreich zurück, dort herrschend „ewige Gesetze" zu erfüllen. Es ist die Tragödie jedes großen Künstlers, jedes großen Menschen.

Die Vergleichung dieser beiden Opernbücher scheint mir eben deshalb so lehrreich und für meine Untersuchung geeignet, weil man hier sozusagen an demselben Objekt zwei verschiedene Verfahren beobachten kann, wobei die Unterschiede der dichterischen Behandlung doppelt deutlich hervortreten.

Alle Ähnlichkeit beider Werke beschränkt sich auf jenen tragischen Kern, auf das, was einen an ihnen am innersten ergreift. Äußerlich sind beide Handlungen so grund-

verschieden wie möglich, so verschieden wie die Sagen, die zugrunde liegen. Denn beide Textdichter sind sicherlich ganz naiv von einem sinnlichen Anlaß, einem Sagenmotiv ausgegangen, hatten nicht etwa im Sinn, eine „Idee" zu gestalten; desto sicherer gebar sich dann diese von selbst. Als ein auffallend verwandtes Motiv der beiden Sagen ist allerdings das Verhüllen der Herkunft wohl zu beachten.

Die Heilingsage beschränkt sich auf die Erzählung von dem Berggeist, der das Mädchen, welches seine Liebe verschmäht hat, mitsamt ihrem Bräutigam und dem ganzen Hochzeitszug in Stein verwandelt; eine seltsam geformte Felsengruppe in der Nähe von Karlsbad soll wiederum Anlaß zu dieser Sage gegeben haben. In der Erzählung „Hans Heilings Felsen" behandelt sie Theodor Körner etwas gar zu harmlos und konventionell. Was aber aus ihr herauszuholen ist, hat der Textdichter der Marschnerschen Oper gezeigt, und man sollte, wie Goethe es dem Freischützdichter zugestanden haben wollte, dem Herrn Devrient „auch einige Ehre erweisen".

Vor allem ist die Gestalt des Heiling selbst eine wirkliche, lebendige Gestalt, kein bloßer Teufelsbraten wie bei Körner. Welch glücklicher, ich möchte fast sagen, genialer Einfall, den Heiling aus der Verbindung einer Geisterfürstin mit einem Menschen entstammen zu lassen! Es ist echt musikdramatisch: das, was im gesprochenen Drama durch lange Reden und Gedankenentwicklungen auszudrücken notwendig ist, durch ein S y m b o l zu geben. Dies

Prinzip des Symbolisierens ist bei Wagner sozusagen in Permanenz erklärt; in einem Trank, einem Spruch, einem „Gralsgebiet“ konzentriert er jene gedanklichen Exkursionen und läßt so der Sinnfälligkeit, der Handlung, der Musik Raum.

So hat also unser Geisterfürst nicht nötig, etwa die (an sich schönen) Worte zu seiner Anna zu sagen: „Ich bin ein Mensch. Kannst du dies fassen, Kind: fremd und daheim dort unten — so hier oben fremd und daheim .....“ sondern wir kennen schon sein Geheimnis, verstehen, wie sich die zwei Seelen in seiner Brust streiten, mischen, obsiegen, unterliegen, und die einfachsten Worte, die Vorgänge gewinnen ergreifende Bedeutung. Und man muß gestehen, daß das sehr gut ausgenützt ist, dieser „ewige Zwiespalt“, zu dem das „unglückselige Doppelwesen“ nach den Worten der Mutter erlesen ist, so lange es am falschen Lichte der Oberwelt wandelt. Welche Fülle der Empfindungen in der einen Figur! Welche Leidenschaft! Wie glaubwürdig hier die Widersprüche im Handeln; wenn beispielsweise neben stetem eifersüchtigen Mißtrauen das höchste Vertrauen erscheint und so rührend dem dummen Gänschen ein Geisterreich aufopfert. Kein Wunder, daß der Geisterkönig, wenn er sich mit dem Menschenpack abgibt, gelegentlich zum tückischen Kobold verzerrt wird. Es ist hier wirklich ein ganz eigentümliches Liebesverhältnis geschaffen in seiner verbohrten Einseitigkeit. Übrigens ein Glück, daß dem feinen Melix Mendelssohn das Textbuch nicht gefiel, und namentlich die Gestalt des Heiling

selbst ihm nicht sympathisch war; so kam es wenigstens an den richtigen Mann und wir haben ein Meisterwerk der Musik mehr, wenn auch unsre Zeit sich nicht darauf besinnt, und es im heutigen Musik- und Theaterleben daliegt, wie die Perle vor den Säuen. Freilich ist es in den zehn Bänden Wagner nicht erwähnt und existiert folglich für den modernen Musiker, den amtlich geaichten Wagnerianer, nicht; so wird es denn — wenn überhaupt einmal — sehr schlecht, mit einer Probe und einem Gastier-Bariton, ohne jede Liebe, aber mit falschen Tempi gegeben. Doch zurück zum Buch allein.

Das einzige Geschehnis, was die Sage berichtet, nämlich das In-Stein-Verwandeln des Hochzeitszuges, fehlt in der Oper. Der Held verzeiht, resigniert, erkennt; er weiß jetzt: „Es war beschieden, was geschehen." Das ist gewiß sehr schön, und ein düsterer Abschluß mit dem Racheakt durchaus nicht notwendig. Aber auch der vorliegende Schluß ist nicht eigentlich notwendig; und hier liegt die Grenze zwischen Textbuch und Dichtung, die wir beim „Lohengrin" gleich überschritten sehen werden.

Eine romantische Oper, die Erfolg haben soll, darf nicht mit einem Mißton schließen; sie müssen sich „kriegen". Der Verdacht liegt allzu nahe, daß hier der versöhnende Ausgang zugunsten einer besseren Theaterwirkung willkürlich gewählt worden ist; aber, wenn auch von einem anderen Motiv diktiert, so ist er dennoch nicht notwendig; der andere Schluß wäre gerade so gut möglich, und wäre diese Möglichkeit aus irgend welchen Gründen ergriffen

worden, so wäre das ganze Charakterbild Heilings ein anderes, und das vielleicht Schönste und Letzte des ganzen Werkes verloren gegangen. Man wende nicht ein, daß es ja nun nicht geschehen ist, und das Werk so geworden ist, wie es vorliegt. Freilich, dieser dichterische Zug ist gerettet, er krönt das Werk und gibt der Gestalt des Heiling die endgültige Größe und Tragik; aber es ist keineswegs einerlei, ob wir ihn eben nur als glücklichen Zug, oder als dem Werk wesentlich und von ihm unzertrennlich empfinden. Es fehlt hier die Konzeption, die für die Notwendigkeit alles Geschehens Bürge steht; wäre sie da, so müßten wir jeden anderen Schluß als unmöglich, als direkt „falsch" empfinden; es ist aber leicht einzusehen, daß auch sonst im Buch allenthalben der Zufall und die Willkür herrschen. Die Mutter ist der deus ex machina; sie dirigiert die Geister und die Menschen; wenn sie nicht dazwischenkäme, wer weiß, in welchen Stoff Heiling die ganze Bagage verwandelt haben würde. Zufällig trifft der gute Conrad seine Anna nachts im Walde; zufällig wird er am Schluß des zweiten Aktes nicht totgestochen, sondern nur verwundet; auch brauchte Heiling überhaupt nicht zu stechen, wenn nicht Aktschluß wäre, und so weiter. Dieses Fehlen der Notwendigkeit stempelt den „Heiling" also zu dem, was ich im ersten Teil Libretto genannt habe; wenn auch zum weitaus besten, was vor Wagner geschrieben ist. Sicher ist bis dahin in keinem Opernbuch ein so ergreifendes typisches Schicksal gezeigt worden,

keine so große Gestalt gelungen, in keinem so viele überraschende dichterische Züge und Einzelheiten, so viel echte Empfindung enthalten und der übliche Opernunsinn so gut vermieden, es ist „beinahe“ eine Dichtung und grenzt hart an das Ideal des Musikdramas, welches zum erstenmal im „Lohengrin“ erfüllt ist.

Vom Rienzi zum Lohengrin macht Wagner selbst den Weg vom Libretto zur Dichtung; nach dem wirkungsvollen Textbuch, dem gänzlich ungenialen Rienzi fand der Dichter sowie der Komponist zum erstenmal sein eigentliches Stoffgebiet im „fliegenden Holländer“. Die Dichtung dieser Oper ist jedoch schon deswegen kaum als Etappe auf dem Weg des Musikdramas zu bezeichnen, weil ihr Entwurf bekanntlich Heinrich Heine angehört; und gerade das, was bei Heine fehlt: die Motivierung der Katastrophe, ist in der Wagner'schen Dichtung das Schwächste; sie wird durch ein Mißverständnis herbeigeführt. Also auch hier herrscht blind der Zufall, lebt kein Gott; es ergreift einen die elementare Gewalt der Sage, wie sie Wagner ergriffen hatte, in dem hier zum erstenmal der geniale Komponist erwachte. Erst im Tannhäuser beginnen die Geburtswehen der musikdramatischen Dichtung; eine Konzeption ist da, deren Ausführung aber noch nicht ganz bezwungen. Das Gefühl hiervon ermöglichte eine Umarbeitung, die freilich mit ihrem aufgeklebten neuen Stil nichts bessert und nur die alte Fassung mit all' ihren Schlacken und der so jugendlich quellenden Musik desto liebenswerter und einheit-

licher erscheinen läßt. Auch ein Geisteskind kann man durch keine Operation zu einem anderen Wesen machen. Hier heißt es: den Keim behüten. In den Meistersingern haben wir ein herrliches Beispiel davon: hätte Wagner im Jahre 1847 seinen ersten Entwurf ausgeführt und den unreifen nachher umgearbeitet — wir hätten nicht die Wunderblüte der so unbeschreiblich vollkommen gediehenen Konzeption, die zusammen mit dem Menschen gereift war.

Den Lohengrin aber hätte Wagner kaum umgearbeitet. Weder für Paris noch für London.

Das Hauptmotiv der Lohengrinsage, das, was zur Gestaltung reizen mußte, ist das Verbot der Frage. Aus diesem Keim sind dem Dichter eigentlich zwei Tragödien erwachsen. Denn nicht nur Lohengrin erlebt das anfangs erwähnte tragische Schicksal, sondern auch Elsa erlebt ihres. Es sei hier noch einmal der Vergleich mit Heiling berührt und daran erinnert, daß ein Hauptunterschied — der aber die Ähnlichkeit des Problems doppelt hell beleuchtet — darin besteht, daß Lohengrin geliebt wird, Heiling nicht. Anna ist eine von den vielen und will einen ihresgleichen; es gibt da keinen anderen Gegensatz als: der Eine und die Masse. Um zu sehen, wie anders dies im Lohengrin ist, kehren wir zu ihm zurück.

Der Gral liegt außerhalb der weltlichen Sphäre; was er ist, das „sagt sich nicht“; er ist „unnahbar euren Schritten“; er ist g ö t t l i c h. Lohengrin ist seines Zeichens Gralsritter. Wir wissen das, haben also seine höhere

Art ebenso als ein Gegebenes hinzunehmen, wie wir nicht zweifeln dürfen, daß Kothner Brote backt, der seines Zeichens Bäcker ist. Das Wunder wird hier zum erstenmal unerläßliches Ingrediens der Handlung, wird Symbol; und tritt in der Technik dieses Dramas ungeniert unter andere Ereignisse, wie Lohengrin selbst unter andere Menschen. Im Tannhäuser ist es noch, gewissermaßen wie Venus, unter die Erde gebannt, und spukt nur dann und wann hinein. —

Durch ein sichtbares Wunder erscheint Lohengrin unter den Menschen; das Hohe kommt in die Welt; es hat in sich die Wahrheit, den Sieg; strahlend schön und stark zeigt es sich vor aller Augen. Nur ein großer Grad von Niedrigkeit oder leidenschaftliche Befangenheit im Willen nach etwas anderem (Ortrud!) können den Blick trüben.

„Der ist nicht unseresgleichen" — das ist die Empfindung, die sich aller, ohne Ausnahme, bemächtigen muß. „Er ist von Gott gesandt" sagen die Unbefangenen, die nicht Niedrigen; und das sind hier — ausnahmsweise — die Meisten.

„Er ist ein Zauberer" — sagt Ortrud.

Die große Masse, das Volk, ist im Lohengrin sympathischer hingestellt als sonst in Dichtungen; es ist nicht der Pöbel im korrumpierten Rom oder im mittelalterlichen England; es sind hochgemute Recken, viel zu stark in sich selbst, um nicht willig das Höhere zu ehren; es sind — Deutsche. Auch der König erkennt die göttliche Macht

„recht“; und wie gern würde der prächtige Telramund, dieser tapfere, dumme deutsche Mann mit dem zarten Gewissen als erster sich vor dem Göttlichen beugen, wenn er nicht schon so tief hineingeritten wäre, und nun fürchten müßte, für feig gehalten zu werden. Viel lieber tot als feig! Wie ein geschmückter Opferstier steht der brabantische Graf am Anfang der Oper da.

„Ein Zauberer“ — sagt also Ortrud allein; die fanatische Anhängerin der alten Heidengötter kennt den Christengott nicht, will ihn nicht kennen, glaubt ihn nicht; bei seiner sichtlichen Offenbarung durch Lohengrins Sendung erfüllt sie nur e i n Gedanke: herauszukriegen, welche n o ch stärkere Zaubermacht es ist, die ihr, die selber im Zaubern so Hervorragendes leistet, bis dato unbekannt war. Wie kommt er mit dem Schwan, dem Opfer ihrer Zauberkünste, in Beziehung? Wer ist er, der den starken Telramund geschlagen hat; wer ist's, durch den sie machtlos ist? Ohne das so höchst unbequeme Dazwischenkommen wäre sie schon mit den übrigen fertig geworden, denen sie an Klugheit überlegen ist, die sie als dumm verachtet, weil sie etwas hinnehmen, was sie nicht geprüft haben, weil sie „glauben“. Sie wittert einen Erbfeind, auf dessen Vernichtung sie nun vor allem sinnen muß, wenn ihre Pläne noch gelingen sollen; aber hier liegt etwas vor, was ihrer Klugheit nicht ergründbar, ihrem Haß nicht erreichbar ist; hier wird ihr nimmer Sieg.

Das höhere Wesen des Helden begegnete also in der Welt, wie üblich, entweder tödlichster Feindschaft oder fernstehender

Bewunderung. Der unversöhnliche, elementare Haß möchte die *Kluft*, die den Höheren von allen anderen gemeinsam trennt, *verleugnen*. Diejenigen, welche sein Wesen, wie in entfernter Verwandtschaft, lieben, stört jene Kluft nicht — sie stehen von fern, bewundern, ahnen, *glauben*, zögern nicht, sich dem „Höheren, Reinern, Unbekannten aus Dankbarkeit freiwillig hinzugeben“, — sie dienen ihm gern und lassen sich von ihm zum Siege führen. Mit ihnen kann ein Lohengrin in auskömmlichem Verhältnis leben, und die Feindschaft Ortruds — das Gegengewicht gegen den Gral — braucht er nicht zu fürchten. Aber es kommt noch eine dritte Macht hinzu, die stärkste in diesem Stück; es ist das Gefühl, welches jene Kluft nicht ertragen kann, die persönliche, leidenschaftliche Liebe, die Liebe, der gegenüber die Anbetung der anderen Gleichgültigkeit ist. Jenen ist es leicht, sich am Glauben genügen zu lassen; Elsa aber kann nicht von ferne stehen, seit der Gott sie berührt; nun muß sie jede Kluft als Hölle empfinden, jede Schranke zertrümmern, die sie trennt, und gält es auch ihr Leben; sie muß fragen. Hierin liegt ihre Tragik — notwendige Tragik.

Ein großer Apparat ist aufgeboten, eine reichbewegte Handlung, die sich aus wenigen Charakteren ebenfalls mit zwingendster Notwendigkeit entwickelt, spielt sich äußerlich ab, um die Tragödie Elsa—Lohengrin deutlich und sinnfällig entstehen zu lassen. Jene dramatische Handlung ist der Leib, in dem diese als Seele, und ein ewiger Gedanke als Geist, unzertrennlich wohnen.

Ortrud setzt sie in Bewegung. Ihre Propaganda für die versunkene Welt der alten Götter, ihre Ränke und Zaubereien rufen die Hilfe des heiligen Gral selbst herbei. Lohengrin, der sonst in dieser Welt nichts zu suchen hätte, m u ß kommen, m u ß siegen. Aber ein neues Moment tritt ein: Lohengrin b l e i b t unter den Menschen, anstatt bloß seine Pflicht zu erfüllen und zu verschwinden. Seine Frage an Elsa, ob er ihr Gatte sein solle, ist der hauptsächlichste dramatische Moment, eigentlich der einzige, des ersten Aktes.

Er kommt zunächst in einer Mission; aber „schnell" erkennt er ein neues Glück; er hat einen Privatwunsch. Hier liegt seine Schuld und seine Tragik. Was wird der Gral dazu sagen? In was stürzt er Elsa? Durch sein Bleiben wird die äußere Handlung, die mit Telramunds Fall erledigt wäre, wiederum in Fluß gebracht, die brabantische Thronfolgefrage, die Ungarnangelegenheit wieder aufgenommen, nun aber mit Lohengrin im Mittelpunkt. Die aufgezogenen Charaktere brauchen jetzt nur auszulaufen und das Verhängnis ist unausbleiblich.

Die Hetze gegen den hohen Eindringling füllt den zweiten Akt. Aber das wichtigste in diesem Akt ist der Vorgang im Herzen der Elsa. Vom seligen Rausch des ersten Anblicks bis zum Lautwerden der Frage muß sie eine Welt durchleben, muß in ihr die Katastrophe reifen. Die rohe Sage berichtet ohne weitere Motivierung, daß Elsa eines Tages oder Nachts frägt, und läßt das Paar vorher heiraten und Kinder zeugen. Der nachdichtende Erzähler, der auf seine Weise etwa die Frage psychologisch zu erklä-

ren und herbeizuführen suchte, würde hierzu ein kleines Buch brauchen; der Dramatiker muß es in einem Akt, einem „Bühnentag“ leisten. Und man muß die Vollkommenheit der Konzeption bewundern, die so selbstverständlich, durch das (notwendige!) Weiterlaufen der „Handlung“ die Tätigkeit der inneren Gewalten sinnfällig macht; wirklich sinnfällig, nicht bloß verständlich durch lange Monologe, durch Worte, die klipp und klar besagen „ich, der Dichter, meine dies und das“. Hier spricht jeder, was der Augenblick verlangt, zu was ihn die Situation und sein Charakter zwingen, nicht mehr. Und das ist, meines Erachtens, der echte dramatische Dichter, dessen Geschehnisse tiefen Inhalt haben, bei dem aber dieser Inhalt nicht platt in Worten ausgesprochen, das heißt durch den Mund der Personen selbst philosophisch erläutert wird. Erschaute Charaktere, notwendige Handlung lassen die „Idee“ von selbst herauswachsen. Nur ein dichterischer Ur-Einfall kann für ein Zusammenstimmen von allem bürgen, und keine tiefe Einsicht anderer Art, keine künstliche Überlegung kann hier die natürliche Zeugung ersetzen, den „Urquell der Natur, daraus ich schöpfend Himmel fühl' und Leben in die Fingerspitzen hervor“. Daß diese leibbildende Zeugung fehlt, dafür ist oft ein verdächtiges Zeichen, daß der Dichter für seine Personen, seine Handlung gewissermaßen selbst das Wort ergreift. So ist es charakteristischer für Hebbel als für Siegfried, wenn Krimhild sagt: „Und in dem Lindwurm schlug er alle Welt.“ Man vergleiche mit Wagner. Bei Hebbel wird

diese Idee ausgesprochen, zeigt sich aber nicht durch das Werk; bei Wagner wird sie nicht ausgesprochen, zeigt sich aber mächtig durch das Werk. —

Durch keine Monologe also, durch kein Sichselbstaufklären erfahren wir, was im gequälten Herzen der Elsa vorgeht; nicht auch, daß die Einflüsterungen der Ortrud und des Telramund ihr Zweifel einpflanzten. Wie beschämt läßt sie diese abfahren, wie unantastbar ist ihr die Reine ihres Helden! Hoch über allen Zweifels Macht steht ihre Liebe. Welch platte Komödie wäre das Werk, wenn die Verleumdungen einer bösen Frau den Untergang des Helden herbeiführten. O nein! Der Gral hat schlauere Paragraphen! Elsa muß fragen, mit oder ohne Ortrud. Diese ist nur das im dramatischen Sinne beschleunigende Element; ihre Aktivität öffnet der Elsa vor uns den Mund, und die auf die Ärmste eindringenden Stimmen der Welt bringen sie in zunehmende, bis zum Wahnsinn sich steigernde Verwirrung und treiben die Gefühle ihres traumumsponnenen Daseins an die Oberfläche. Und *ein* Gefühl geht durch alle ihre Äußerungen, ihre Gedanken, eins beherrscht sie ganz: „ich bin nicht seinesgleichen, bin niedriger, gehöre nicht zu ihm.“ *Gerade daß sie an seine höhere Art glaubt, senkt ihr den Stachel* ins Herz. Die *Kluft*, die fürchterliche Kluft, tut sich immer schrecklicher auf, je näher sie der Vereinigung steht. Elsa ist keine Gutrune, die ihren Halbgott haben will um jeden Preis; sie will „vor Gott sein Ehgemahl“ sein; sie will ihr Ethos. Diese Liebe ist die stärkste Macht

im Stück und sie und der Haß sind wetteifernd am Werk, d e n zu fällen, der nicht von dieser Welt ist. Er muß hin, der Edle! —

So bereitet sich unter den prunkvollen äußeren Vorgängen des zweiten Aktes die Katastrophe langsam aber sicher vor, und ist, wenn der Vorhang zum dritten Akt sich hebt, bereit loszubrechen. Das allerletzte Bild ist nur das — künstlerisch notwendige — zu-Ende-Laufen der äußeren Handlung; die eigentliche Tragödie ist im Brautgemach beendet.

Ginge es mit rechten Dingen zu, so müßte die Lektüre der Worte nur dieser Meisterszene (der zweiten Szene im Brautgemach) auch denen die Augen über die Größe des D i ch t e rs öffnen, die der Musik ganz fern stehen und von ihren Wirkungen unbeeinflußt sind. Natürlich kann man dieses „Liebesduett“ nicht vom Ganzen lösen, und die Worte, gleich mancher Szene eines Literatur- oder Buchdramas nicht für sich allein genießen; aber das, meine ich, macht gerade den echten Dramatiker aus; und wer das Drama bis dahin verfolgt hat, wird bewundern müssen, mit welcher unerbittlichen künstlerischen und psychologischen Konsequenz hier in diesen wenigen schlichten Strophen sich die Charaktere zu Ende spielen. Je mehr sie sich nähern und einander anziehen wollen, desto mehr entfernen sie sich; er wird immer mehr e r, und sie immer mehr s i e. Wie unheimlich ist die Unaufhaltbarkeit des elementaren Vorganges in der Elsa gezeigt. Was Lohengrin auch sagt, und wie liebevoll und recht sie auch seine Worte emp-

findet und versteht — alles trägt dazu bei, die Frage zu beschleunigen. Die Wegnahme eines jeden Bedenkens erzeugt sofort ein neues; alles, was sie so sagt und fragt, ist nicht real zu nehmen, sondern ist nur der Ausdruck ihrer Qual, die in der Grundempfindung besteht: „Ach, könnt' ich deiner wert erscheinen." Sie will weniger etwas wissen, was sie nicht weiß, als etwas haben, was sie nicht hat, oder nicht g a n z hat, nämlich i h n; will etwas sein, was sie nicht ist — nämlich m e h r. Genau genommen frägt sie ja schon alles Verbotene in diesem Gespräch: „Woher du kamst, sag' ohne Reue" (Fahrt), „Wie süß mein Name deinem Mund entgleitet, gönnst du des deinen holden Klang mir nicht?" (Nam'), „Meiner Treue enthülle deines Adels Wert" (Art) und erhält auch Antwort, denn in den Worten von „Dein Lieben muß mir hoch entgelten" bis „Aus Glanz und Wonnen komm' ich her" enthüllt sich eigentlich schon der Gott. Aber nun geht es erst recht los. Was jetzt noch kommt, ist kaum mehr Frage zu nennen, ist Vernichtung und Selbstvernichtung. Wenn uns nur unsre ewig sanften Elsas diesen Vorgang vor Augen führen wollten! Leider sind in dieser wichtigsten Szene die Jugendlich-Dramatischen bestenfalls jugendlich, aber nicht dramatisch.

Das Sterben der Elsa im letzten Akt ist kein willkürlicher Opernschluß; sie stirbt ihren Liebestod so gut wie Senta und Elisabeth, wie Isolde und Brünnhilde. Sie hat den Todessprung über die Kluft gemacht.

In diesem, wie in jedem andern echten Kunstwerk hieße

es, den Hauptgehalt, den dichterischen Inhalt leugnen, wenn man entweder nur die Handlung als sinnloses Märchen hinnähme, oder willkürliche Allegorien darin suchte, wie etwa die beliebte: Wagner habe die Vereinigung des Genies mit seinem Volke ausdrücken wollen. Derjenige, dem es Vergnügen macht, kann ja, wenn er die Werte richtig setzt, solche Allegorien auch auffinden, nur darf er dabei nicht den Dichter verantwortlich machen. Der wirkliche, eigentlich dichterische Inhalt aber, die Seele des Werkes, wird immer ein Symbolisches sein, oder je nach der Sphäre wenigstens ein Typisches; also das Bild, das Gleichnis von etwas in der Welt immer Daseiendem darstellen. „Alle Kunst ist Symbolik. Wenn sie bedeutungslos bleibt, wird sie Handwerk; wenn sie allegorisiert, wird sie Philosophie“ sagt Feuchtersleben. So bin ich mir vollkommen klar bewußt, wenn ich in der vorhergehenden Darstellung versucht habe, einen „dichterischen Inhalt“, eine „symbolische Bedeutung“ in erklärenden Worten wiederzugeben, nichts willkürlich in das Werk hineingetragen zu haben, etwa, wie es durch E. T. A. Hoffmann mit dem Text des „Don Juan“ geschehen ist; hier ist ein Beispiel von Hineintragen eines poetischen Inhaltes in ein operntextliches Gebilde, welches kaum einige zufällig dazu auffordernde Züge bietet; Hoffmanns Auffassung des Don-Juan-Stoffes steht auch so hoch über dem vorliegenden Libretto, daß bei der Lektüre seiner „fabelhaften Begebenheit &c.“ beinahe der Wunsch rege wird, er möchte bei Abfassung des Da Ponteschen Textes seine Hand

mit im Spiele gehabt haben. In der Dichtung des „Lohengrin“ dagegen ist sicher noch unerschöpflich viel philosophische Wahrheit lebendig enthalten, und alles Gesagte kann andrerseits nur den Anspruch machen auf ein Andeuten, Beleuchten, Umschreiben; von befriedigender Vollständigkeit kann keine Rede sein. So, wie man eine Kugel nie mit dem Auge g a n z erfassen kann, sondern immer nur einen Teil auf einmal, während man ihre Form mit dem Tastgefühl unmittelbar und vollständig empfindet, so kann man ein vollgelungenes Kunstwerk nie mit dem G e d a n k e n auf einmal erfassen, sondern immer nur Einzelnes, Losgelöstes; dagegen mit dem Gefühl unmittelbar als vollkommen empfinden. Vollkommen in Worten aussprechen kann man nur eine abstrakte, philosophische Idee. Die geniale, „dichterische Idee“, die Konzeption besteht ja darin, daß sie den Leib des Werkes zugleich enthält.

Die Existenz nun dieser tieferen Bedeutung kann nicht mit der Begründung bestritten werden, daß der Dichter selbst von ihr nichts weiß. Mit voller Bestimmtheit und Realität, weit entfernt von aller Zufälligkeit kann ein S y m b o l i s c h e s in einem Werk durchgängig und voll lebendig enthalten sein, ohne daß der, der es macht, vor oder während der Arbeit sich dessen in abstracto bewußt ist. Ein Bewußtsein dieser Art würde das Wachsen des Leibes nur stören; und ich glaube nicht, daß je ein lebensfähiges Kunstwerk entstanden ist, dessen geistiger Inhalt dem Schöpfer desselben bei der Arbeit philosophisch-ge-

danklich ganz klar gewesen ist. Was etwa die Lohengrin-Konzeption erzeugt hat, ist Wagners damals zum erstenmal vermutlich besonders stark auftretendes Gefühl der Vereinsamung in einer heterogenen Welt, welches zusammentraf mit dem Rohstoff der Sage, der seiner eingeborenen schöpferischen Eigenart (seinem „Kniff“ würde Schopenhauer sagen) entgegenkam. Die sinnliche Anlage bildet den Leib; und den wahren Künstler, während er schafft, interessiert nur der Leib seines Gebildes. Hinterher ist's was anderes; da kann er — oder können andre — sich sein Kind ansehen und beobachten, was alles in ihm drin und an ihm dran ist. Schopenhauer drückt das sehr schön aus, wenn er sagt: „Unter meinen Händen und vielmehr in meinem Geiste erwächst ein Werk, eine Philosophie, die Ethik und Metaphysik in Einem seyn soll, da man sie bisher trennte, so fälschlich als den Menschen in Seele und Körper. Das Werk wächst, konkresziert allmählich und langsam, wie das Kind im Mutterleibe: ich weiß nicht, was zuerst und was zuletzt entstanden ist, wie beim Kind im Mutterleibe. Ich werde ein Glied, ein Gefäß, einen Teil nach dem andern gewahr, d. h. ich schreibe auf, unbekümmert, wie es zum Ganzen passen wird: denn ich weiß, es ist alles aus einem Grund entsprungen. So entsteht ein organisches Ganzes, und nur ein solches kann leben.“ Und weiter: „Ich, der ich hier sitze, und den meine Freunde kennen, begreife das Entstehen des Werkes nicht, wie die Mutter nicht das des Kindes in ihrem Leibe begreift. Ich seh' es an und spreche, wie die Mut-

ter: ‚ich bin mit Frucht gesegnet.‘ Mein Geist nimmt Nahrung aus der Welt durch Verstand und Sinne, diese Nahrung gibt dem Werk einen L e i b.“ —

Diese Art des Unbewußtseins schließt keineswegs die strengste geistige Überwachung aus, die größte geistige Anstrengung und Tätigkeit; diese ist der Tribut, den der Mensch dem Gott in ihm bringen muß; jener denkt, aber dieser lenkt — beim idealen Produzieren oft ganz wo anders hin, als das erste Gedankenbild zu versprechen schien. Deshalb ist die beliebte Art, zum Verständnis eines Kunstwerkes vorzudringen, nämlich die Entwürfe, die Vorgeschichten, Quellen und Begleitumstände dazu kennen zu lernen, so ganz unzweckmäßig; denn diese geben zunächst nur über den Produzierenden Aufschluß, nicht über das Produkt. Wenigstens ist der Umgang damit sehr gefährlich und trübt oft mehr als fördert das Verständnis. Auch den Genuß möchte es einem fast zuweilen am vollendeten Gebilde verleiden, wenn man die menschlich mangelhaften Vorstufen kennt, die den schönen Wahn benehmen, als sei so ein Werk geradewegs vom Himmel gefallen.

Doch dies gibt es freilich nicht. Wir sollen uns nur freuen, daß es eben „geworden“ ist. So können wir froh sein, daß Parsifal n i c h t — wie bekanntlich von Wagner beabsichtigt war — an das Schmerzenslager von Tristan tritt. Jetzt kann man sich das kaum mehr vorstellen. Dieser merkwürdige Einfall gibt Einblick in Wagners damalige philosophische Gedanken- und Gefühlswelt, gehört auch in den Dunstkreis des Werkes, ist vielleicht auch

poetisch — aber jedenfalls nicht in den Organismus der Tristan-Konzeption gehörig; daher er im Werdeprozeß des Werkes abgestoßen wurde.

Das ist nun ein sehr grobes Beispiel davon, wie das Künstlerische an Stelle des Gedanklichen treten kann. Meistens ist's schwerer oder unmöglich, im ausgeführten Werk diese Grenze zu finden, die hier so deutlich zwischen Werk und verworfener Skizze liegt.

Aber ganz ohne Gedankenkitt geht es nicht ab, wie schon längst gesagt. Je umfangreicher das Werk, desto mehr Mörtel. So drängt sich bei dem „Ring des Nibelungen“ allen Unbefangenen, verständigen und unverständigen, mit gleicher Unabweisbarkeit die Empfindung größerer Abstraktion der Dichtung und gewisser ähnlicher Eigenschaften der Musik auf. An der Hand der gewonnenen Ansichten über die Funktionen der Künste im Musikdrama würde dies einigermaßen durch folgendes zu erklären sein.

Das Wesen des musikalischen Dramas erfordert in dem früher (S. 113f.) dargetanen Sinne eine Einschränkung des dichterischen Wortes, so daß ein gewisses begriffliches Ausbreiten desselben, welches die Handlung vermittelt und ihre Bedeutung klarlegt, ausgeschlossen ist und, gezwungen durch das stete Platzmachen für die Musik, ein Zusammenfassen vieles gedanklich Nötigen in ein „Symbol“, also das „Prinzip des Symbolisierens“ an dessen Stelle tritt. Man beachte bei Wagner das gewissermaßen ruckweise Vorwärtsbewegen der äußeren Handlung. In der naivsten Form des musikalischen Bühnenwerkes,

der Spieloper, wird die eigentliche Handlung, also alles, was man „verstehen“ muß, einfach gesprochen, damit sich die Musik in ihrem eigensten Gebiet, das fernab von allem Gedanklichen liegt, ausbreiten kann. In der höheren Kunstform des Musikdramas steht die Dichtung vor der schweren Aufgabe, alles was sie zu sagen hat, der sinnlichen Gegenwärtlichkeit der Musik anzupassen, ihr Stimmungen zu liefern. Denn diese sind es, die die Musik nun einmal einzig und bestenfalles auszudrücken imstande ist. Diese ganz eigentümliche Beeinflussung seitens der Musik — die natürlich erst bei einer wirklichen Dichtung ins Gewicht fallend zu werden beginnt, weil es sich nur bei dieser um eine Notwendigkeit handelt, die mit den Forderungen der Musik kollidieren könnte — wird sich um so mehr und einengender gegenüber der Dichtung bemerkbar machen, als diese, bei tiefer Bedeutung, mehr und kompliziertere Handlung aufweist. Je mehr die Dichtung, nach Tiefe und Breite hin, zu sagen hat, desto mehr wird sie vermissen, alle in ihr liegenden Fähigkeiten und Möglichkeiten des Ausdrückens ins Feld führen zu können. Es scheint hier für die Möglichkeit des Zusammengehens beider Künste eine Grenze rein im äußeren Umfang zu liegen. Bei wenig oder übersichtlicher äußerer Handlung, wie im Vergleich zum „Ring“ alle anderen Werke Wagners haben, vertragen sich die beiden Künste sozusagen noch gut. Im „Tristan“, dessen Handlung, in ihrer lapidaren Knappheit, gegenüber den Gefühlsabgründen fast verschwindet; in den „Meistersingern“,

deren durchsichtige Handlung wiederum alles Symbolische nur in kleiner Münze mit sich führt, tritt die Unmöglichkeit, ein Drama, ein Geschehen, kurz, etwas anderes als Gegenwarten durch Musik wirklich auszudrücken, noch nicht so hervor, weil eben hier der Dichtung noch eher möglich ist, sich im Bieten von Gegenwarten für die Musik niederzuschlagen.

Aber nun, bei den riesenhaften Proportionen und Dimensionen der Tetralogie, bei der Überfülle und Bedeutung der Handlung, die verschiedene Welten umspannt, zeitlose und zeitliche Geschöpfe miteinander in Berührung bringt, also bei diesen potenzierten Beziehungen muß von dem „Prinzip des Symbolisierens“ auch potenzierter Gebrauch gemacht werden. Man vergleiche hierzu etwa den Trank im „Tristan“ mit dem in der „Götterdämmerung“, den Speer des Wotans mit dem des Parsifal. Der Dichtung wird es bei ihrer steten Sorge um die Komponierbarkeit oft unmöglich, das ihrige in ihrer Sprache auszudrücken (wiewohl man sich dieses auch sonst wiederum gar nicht vorstellen kann, da die ganze Konzeption nun einmal von Musik nicht zu trennen ist).

Ist nun die Dichtung demnach hier in der natürlichen Ausbreitung, die ihrer Grundidee unter anderen Umständen zukommen würde (wenn man sich diese Trennung von Idee und Niederschlag denken will) eingeschränkt, so wird die Gegenwärtlichkeit der Musik gewissermaßen überladen, indem ihr eine Begrifflichkeit aufgebürdet wird, die sie nimmermehr leisten kann.

Die Funktion, die der Dichtung benommen wird, wird der Musik zugemutet, und diese so ihrer natürlichen Unschuld beraubt, die nichts von Begrifflichkeit kennt.

Wenn zum Beispiel das sogenannte Schwertmotiv zum erstenmal auftritt, erscheint es in echt musikalischer Weise als Ausdruck eines Gefühls, eines Momentes. Durch das Sorgengewölk eines belasteten Gemütes bricht wie ein Sonnenstrahl ein rettender Gedanke; so blitzt das helle C-dur in festem Rhythmus durch das Tremolo, und wenn das Motiv auch rein musikalisch an sich keineswegs schön noch vielsagend ist, so ist doch die ganze Stelle im Zusammenhang ungemein einleuchtend und erhebend. Auch kommt hier die Musik der Dichtung ganz zwanglos zu Hilfe, indem sie etwas ausdrückt, was die Dichtung gar nicht sagen könnte in dieser Situation, weil gerade Worte hier unangebracht, unmöglich wären. Denn es handelt sich hier gerade um ein Verschweigen eines Gedankens, den auszudrücken bei fehlender Musik allein dem Schauspieler überlassen wäre, während hier der freudige, siegstrahlende C-dur-Trompetenruf dem folgenden „So“ in „so grüß' ich die Burg“ erst Sinn gibt (in diesem zuversichtlichem Sinne grüß' ich ꝛc.) und die Vorschrift: „wie von einem großen Gedanken ergriffen“ in die sinnliche Wahrnehmung übersetzt. So weit vertragen, umschlingen und fördern sich nun die Künste gut und schön. Aber wir sind hier erst am Anfange einer Riesendichtung; und die oben geschilderte Situation ist zugleich ein höchst bedeutender Punkt in der Entwicklung des ganzen Dramas.

Er darf der Erinnerung nicht verloren gehen; und jetzt wird auch das Motiv festgehalten. Nun brauchten wir in jenem Moment nicht zu wissen, *was* der reale Inhalt dieses hoffnungsreichen Gedankens war; *daß* er hoffnungsreich war, konnte die Musik noch ausdrücken. Aber die Dichtung geht weiter und sagt uns, daß jene Hoffnung sich an eine Heldenschöpfung knüpfte, und ein Schwert das Mittel dazu ist. Nun soll das Motiv überall mitgehen. Der Moment, dem es Leben einhauchte, ist vorbei, es soll nun zum *Begriff* der „Heldenschöpfung" ja, des „Schwertes" erstarren; und da es das nicht kann, wird es zu nichts, zu leeren Noten, es verliert sein musikalisches Leben, stirbt unter dieser Behandlung — überall, wo es nicht den wenigen Stimmungsgehalt, den es *an sich* hat, im Moment zur Geltung bringen kann, also etwa als fröhliche Fanfare schmettern kann oder ähnliches. Es wird im Gefüge des Ganzen musikalischer Kitt. Nun wollen wir gleich nicht vergessen, daß kein musikalisches Gebilde von größerer Ausdehnung ganz ohne irgendwelchen Reflexions-Kitt, streng genommen, auskommen kann. Und jede musikalische Architektonik, jede *Form* muß es mit sich bringen, daß ein musikalischer Einfall bei der Verarbeitung sein ursprüngliches Leben verliert, verändert, in Teile zerpflückt wird, und mit diesen gespielt wird. Ich muß hier etwas abschweifen, da der Gang unserer Untersuchung bis jetzt noch nicht nötig gemacht hat, von der *Musik als Architektonik* zu sprechen; bisher konnte ich nur reden von Musik als Inspiration, Aus-

druck, Moment, Gegenwart, vom „musikalischen Einfall“. Die Fähigkeit der Musik, Formen zu bilden, ich möchte sagen: ihr „Wille zur Symmetrie“ ist die andere Seite dieser Kunst; sie liefert die berühmte Analogie zur Baukunst; die ja auch wirklich zum Raum sich verhält, wie die Musik zur Zeit. Diese zwei Wesenseigentümlichkeiten sind an sich gegenseitig sich so fremd, daß sie fast wie zweierlei Künste anmuten, die verschiedene Begabung voraussetzen, und sich an verschiedene Organe der Rezeption wenden; so daß man in Bezug auf Empfänglichkeit für Musik eine große Zweiteilung machen könnte: in solche, die einen ästhetischen Genuß an der Form, und andere, die Sinn für die Qualität des Gedankens haben. Und wenn die Unterscheidung in Klassiker und Romantiker, in sinfonische und dramatische (oder lyrische) Naturen nicht eine rein äußerliche sein soll, so muß sie im Grunde auf die Neigung zu einer von jenen zwei Seiten der Musik zurückgeführt werden. Es ist hier nun nicht der Ort, die Frage nach der Durchdringung der beiden Wesenseigenschaften dieser Kunst (eine dritte gibt es nicht), auf der ja alles Komponieren beruht, gründlich zu untersuchen. Es darf nur soviel davon in die Betrachtung gezogen werden, als die angerührte Dimensionsfrage angeht.

Mit dem Vorbehalt der Einseitigkeit der Betrachtung also weise ich auf die Beobachtung hin, daß ein besonders glücklicher musikalischer Gedanke, konzentriert und vielsagend, bei welchem, wie im vorigen Aufsatz Seite 108 gesagt ist, die Elemente untrennbar sind, sich am wenigsten

dazu eignet, eine kunstvolle, große Form aus sich zu bilden. Er ist stark genug, immer allein zu stehen und für sich alles zu besagen, er eignet sich nicht zur Verarbeitung, er sträubt sich gegen das Zerstücktwerden, ohne das eine kunstvolle sinfonische Form nun einmal nicht denkbar ist. Er gleicht einem edlen, zarten Tier, einem Schmetterling, der, wenn man ihm das geringste Leid antut, seiner Schönheit beraubt, verstümmelt oder tot ist. Es ist kein Zufall, daß der erste Satz der Eroica, den ich als den Mutterschoß aller sinfonischen Kunst von da ab bis auf unsre Tage betrachte, zu seinem Hauptmotiv ein homophones, fast nichtssagendes Gebilde hat, welches, für sich alleinstehend, kaum als Thema erkannt würde, aber desto geeigneter ist, oft und unter Veränderungen wiederzukehren, und überall hinpaßt; eine Tonfigur, welche sich in Teile zerlegen läßt, die wie die Teile eines zerschnittenen Regenwurms einzeln weiterleben, ohne sich sonderlich vom Zustande der Zusammengefügtheit zu unterscheiden. Man halte hierzu, welchen Ausdruck zum Beispiel das kleine viertaktige e-moll-Thema im Durchführungsteil aufgeben müßte, wenn es zur Verarbeitung herangezogen würde, was denn auch nicht geschieht (die gelegentliche Loslösung der Unterstimme ist kaum zu rechnen). So tritt es nur mehrere Male in der gleichen Gestalt, unangetastet, als einfache Wiederholung auf. Das Problem, welches Beethoven zu lösen hatte, als er damit rang, die Form zu erweitern, ihr mehr Freiheit, vor allem mehr Einheitlichkeit in sich zu geben, war im Grunde das: den früher leicht erkenn-

baren Kitt geschickter zu verteilen. Ohne ein Auf und Ab, ein Hervortretenlassen von Bedeutendem durch Abwechselnlassen mit Unbedeutendem ist in keiner Kunst eine Form möglich. In der Musik wäre ein bloßes Aneinanderreihen von lauter herrlichen Einfällen ein Gegenteil von guter Form. Die Vor-Beethovensche Sinfonie ließ im großen und ganzen den Zwiespalt von Einfall und Form in naiv-ehrlicher Weise dadurch in die Erscheinung treten, daß der musikalische Inhalt eines Satzes eigentlich aus zwei Einfällen, den Haupt-Themen, bestand, die von eingestandenermaßen untergeordneten Zwischen- und Schlußteilen, „Tutti's", meistens im figurativen Charakter und gleichmäßigen Rhythmus, getrennt, respektiv verbunden wurden. Was sich nun bei seinen Vorgängern in den sogenannten Durchführungsteilen schüchtern hervorwagte: Das Auseinanderlegen der Themen in ihre Bestandteile, dehnte Beethoven auf den ganzen Satz aus; er schuf so das, was ich das „sinfonische Prinzip" nennen möchte, und was darin besteht, keinen Teil eines Themas unbenutzt und unverarbeitet zu lassen und den notwendigen Kitt aus den Themen selbst zugunsten der Einheitlichkeit des Ganzen zu bestreiten; die sind dann also entweder so beschaffen, daß sie Zerstückelung gut vertragen oder aber es wird ungeniert ihr lebendiger Organismus zerstört und aus den Teilen versucht, neue, interessante Kombinationen herzustellen, was gelegentlich als eine „Steigerung" des Themas gilt. Grob gesprochen läßt sich das Verhältnis der alten zur neuen Form von unserem Gesichtspunkt aus

als das der Schablone zur Reflexion bezeichnen. (Jetzt ist die neue schon wieder zur Schablone geworden.) Denn Kitt ist überall — wenn wir so kühn sein wollen, alles das als solchen zu bezeichnen, was nicht lebendige Inspiration ist.

In der Geschichte der deutschen Oper spielte sich ähnliches ab.

Populär gesprochen könnte man sagen: Bei sinfonischer Musik kommt es mehr auf die Verarbeitung der Motive an, bei der Oper mehr auf die Motive selbst. Hier, in der Oper, welche verlangt, den Stimmungsgehalt vorgeschriebener Situationen, Momente, in Musik auszudrücken, ist so recht eigentlich der Platz für sie, bloß durch Einfälle, deren Fülle und Qualität, zu wirken. Da sie natürlich niemals ganz der Formenbildung entraten kann, unterwirft sie sich ihr wenigstens aber nur so viel, als unumgänglich notwendig ist, wählt die knappsten, übersichtlichsten, die hergebrachten Formen, immer nur bedacht, die einzelnen Gedanken, die Stimmung, die Charakteristik hervortreten zu lassen. Sowie die Form als solche Interesse beansprucht, sich für sich ausdehnt, wird sie störend; das zweite Finale im „Figaro" ist schon bedenklich „sinfonisch"; vollends aber das Schlußfinale des „Fidelio" sprengt den Rahmen der Situation, läßt die Szene vergessen und versetzt in den Konzertsaal. Die kunstvolle Architektonik der Form sträubt sich ebenso gegen das dramatische Prinzip der „Musik als Gegenwart" wie sich die geheimnisvolle Konzentriertheit der musikalischen Ele-

mente im genialen Einfall gegen das sinfonische Prinzip des Auseinanderziehens sträubt.

Wenn nun auch nicht in dem Maß und in dem prinzipiellen Sinne wie in der Sinfonie, so ist doch auch in der Oper der Musik nicht möglich, aus lauter „Momenten“ zu bestehen, schon weil kaum eine Dichtung die Anlage haben kann, immer nur einzelne Stimmungsaugenblicke, das im Grunde der Musik als Inspiration einzig Erreichbare zu bieten. Suchte die frühere Oper alles „unkomponierbare“ in den Dialog oder das seltsame Mittelding, das Rezitativ zu pfropfen, so konnte sie doch dem „musikalischen Kitt“ in Gestalt von schablonenhaften Formen nicht entgehen. Je ausgedehnter diese, desto breiter mußte jener sich, noch besonders durch den Zwiespalt des dramatischen mit dem formellen Prinzip, machen, also gerade in der „ernsten Arbeit“ der großen Ensemble- und Finalsätze, durch die die große Oper den Anspruch auf höheres Kunstgenre befestigen zu müssen glaubte. Es ist eine höchst bemerkenswerte Tatsache, daß in des genialen Weber lebensvollster Oper die größeren Formen so vernachlässigt sind. Größere kunstvolle Sätze von überzeugender Form zu schreiben war Weber versagt; von Mozart und Beethoven ganz zu schweigen, übertreffen ihn auch seine Zeitgenossen und Nachfolger Marschner, Mendelssohn, selbst Lortzing in dieser Hinsicht. Die singspielartige Primitivität, das ganze Kunstlose der Musik des „Freischütz“ müßte ja einen evidenten Rückschritt gegenüber vorausgehenden Opern ernsterer Art bedeuten, wie denn

ja auch Spontini, der die Sprache dieser Töne nicht verstand, nur eine „Kinderei“ darin sah. Aber diese Not wird hier zur Tugend. Die Mission der Musik im Drama ist hier am reinsten ausgesprochen. Alles ist auf den Einfall gestellt, und die Qualität desselben ist das einzig Entscheidende. Die Wolfsschluchtmusik bietet für sich dieses Prinzip in kleinem Rahmen: Nichts durchgeführt, lauter Momente, aber was für welche! In diesem Werk ist die Musik nur Stimmung, nur Seele, sie schweigt bescheiden, wenn sie nicht alles sagen kann: Ein Triumph der inneren Kraft der „Musik als Einfall“.

In der Unüberbietbarkeit nach dieser Richtung hin, dem Gefühl: „einen zweiten Freischütz kann man nicht schreiben“, lag schon der Anstoß, einen „Fortschritt“ in einem formalen Prinzip zu suchen. Die Möglichkeit, ihn zu finden, konnte nur von der Dichtung ausgehen und ihren höheren Zwecken.

Es ist schon oft gesagt worden, daß Wagner den sinfonischen Stil Beethovens auf die Oper übertragen hat. Wir wissen, worin dieses auch hier besteht: im „Verteilen des musikalischen Kitts zugunsten der Einheitlichkeit des Ganzen“. Nun ist der nicht zu übersehende Unterschied der, daß bei reiner Instrumentalmusik alle „Verarbeitung“ einem Selbstzweck dient, auf eigene Rechnung geht; denn bei dieser ist — allen Streit um Musik als Formenspiel oder Programm beiseite — einfach nichtanderes da als Musik, und der Leib eines bloßen Tongebildes ist für nichts anderes verantwortlich als einerseits eine

F o r m, die durch eine erste und eine letzte Note begrenzt wird, und andrerseits sinnliche Gegenwarten. Die letzteren sind aber in der Oper verantwortlich für Worte und Situationen, sie müssen sie musikalisch ausdrücken, und ob oder inwieweit sie dieses wirklich leisten: Der Leib des Musikdramas ist der Ausdruck dieser Forderung. Nach dem Vorausgehenden muß einleuchten, in welchem Sinne das sinfonische Prinzip — welches hier, durch die hinzukommende Welt des Gedankens, zum „leitmotivischen" wird, in der Anwendung auf das Musikdrama bedenklich ist. Zwar liegt in der Möglichkeit des stets neu Erfindens, wie sie die frühere Oper bot, natürlich noch nicht die geringste Gewähr für die Lebendigkeit jedes Momentes, die andererseits ja auch mittelst des leitmotivischen Prinzips erreicht werden kann, wenn man dieses mehr im Umwandeln des Ausdruckes eines Motives sucht, welches dann — wie oft bei Wagner — wie ein ganz neues wirkt. Aber ein bloß f o r m a l e s P r i n z i p bleibt das „sinfonische" doch, und in einer bloßen Form ist ein solches logischerweise mehr am Platze als dort, wo von der Musik immerwährend verlangt wird, vorgeschriebenen Momenten Leben einzuhauchen; und vor allem wahrhaft Unkomponierbaren, was eine Dichtung bietet, wird es gerade so Halt machen und nur eine andere Form des Lebendigmachens darstellen, wie alle anderen denkbaren Ausdrucksweisen.

Es sei hier beispielsweise an den zweiten Akt „Tristan" erinnert. Die Stelle in der großen Szene zwischen Tristan

und Isolde von etwa den Worten an: „Wie weit, so nah" bis „Liebeswonne ihm lacht" ist diejenige der Dichtung, die über alles Vorhergehende Aufklärung gibt und alles Folgende zu verstehen möglich macht; sie spricht den inneren Weg, den die beiden bis dahin zurückgelegt haben, unzweideutig, man möchte fast sagen „in dürren Worten" aus. Insofern ist sie die wichtigste Stelle der ganzen Dichtung, der Schlüssel zu allem, was vorgeht. Und gerade diese Stelle ist, in dem hier behandelten Sinne, unkomponierbar, denn sie bietet nur Gedankenaustausch, und keine Stimmung; alles andere, auch die folgende, gedanklich höchst wichtige Aussprache von „Lausch', Geliebter" an bis „Ewig währ' uns die Nacht" ist in Stimmung getaucht: in jubelnde, geheimnisvolle, schwärmerische, ekstatische, an die die Musik sich hält, und die sie dann noch unendlich bestimmter und mannigfaltiger wiedergibt. Aber Gedanken kann sie nun einmal nicht aussprechen. Die Vor-Wagnersche Musik hätte bei den Worten jenes „Tages- und Nachtgespräches" die Flinte ins Korn geworfen. Das „sinfonische Prinzip" wagte sich heran — aber die Lösung ist eine nur scheinbare. Denn auch, wie die Musik keine Gedanken ausdrücken kann, kann sie keine Vergangenheit ausdrücken. Man lasse sich nicht entgehen, daß jenes Gespräch etwas Vergangenes abhandelt, und es wird dazu Musik gemacht. Aber die Musik heftet sich mit elementarer Notwendigkeit überall an die Gegenwart an, denn sie ist selbst durch und durch Gegenwart; sie sucht sich die Worte, Aus-

rufe, Bilder, die vorkommen, und gibt sie auf ihre Art wieder. Das was mit den Worten dieser Szene wirklich gesagt ist, ist also streng genommen gar nicht komponiert. Die Motive, hier meist ihres ursprünglichen Lebens beraubt, figurieren entweder als rein sinfonische Bausteine oder sie illustrieren im einzelnen, bilden hie und da den Ausdruck zu etwas, was mit dem wirklichen, gedanklich-dichterischen Inhalt dieser Szene gar nichts zu tun hat. Hier ist eine Grenze der Musik. Wenn man diese Stelle der Dichtung verstehen will, muß man von der Musik abstrahieren und die Worte allein lesen. (Was selbst nicht anders wird, wenn dieser Teil des Werkes einem noch so sehr in Fleisch und Blut übergegangen ist, wie es bei jedem Musikmenschen unserer Zeit wohl der Fall ist.) Und die Musik dieser Stelle mag als ein in sehr vieler Hinsicht schönes, sinfonisch gearbeitetes Stück gefallen und interessieren — als Komposition der Dichtung wirkt dieser Teil für den schärferen Blick, als trennte sich hier der breite Strom des Gesamtwerkes in zwei Flüsse, die eine Zeitlang nebeneinander herlaufen, um sich deutlich wieder zu vereinigen bei „O sink hernieder, Nacht der Liebe“. Hier erklärt und hebt wieder eine Kunst die andere und beide schmelzen in eins zusammen. Woher die Möglichkeit? Hier ist alles Gegenwart und Stimmung. Dort Vergangenheit und Gedanke.

Dieses unmerkliche Verlieren des ursprünglichen Lebens so eines musikalischen Motivs im Verlaufe eines Werkes ist im „Ring“ also noch viel auffallender. For-

derte es die Tristan-Dichtung nur in geringem Maße, so war es bei den Größenverhältnissen der „Ring"-Dichtung nicht mehr zu vermeiden, daß es als durchgeführtes Prinzip durchgehends ungeniert auftrat. Wie und warum der Musik hier die Rolle der Begrifflichkeit aufgezwungen wurde, ist schon gesagt. Sie hat hier also das Amt, an die in Symbole zusammengefaßten Gedanken-Komplexe und -Beziehungen durch musikalische Motive zu erinnern, die nun oft mehr als Orientierungspunkte denn als Linien einer Zeichnung wirken. Aber die Musik läßt ihrer nicht spotten, und gerade in diesem Werk ist so recht ersichtlich, wie sie dann ihre schönsten Feste feiert, wenn die tiefen Gedanken der Dichtung schweigen.

Ich glaube, es ist nicht ganz unwichtig, auf die Begrenztheit und den nur formalen Wert des „sinfonischen Prinzips" hinzuweisen; denn gerade die Frage des Texte-Komponierens, also besonders die der Operndichtung ist mit dieser Frage verhängnisvoll verwachsen. Mittelst des „sinfonisch-leitmotivischen Prinzips" glaubt unsere Generation, sie, der Erbe aller möglichen Techniken, die das Zeitalter der „begleitenden Polyphonie" darstellt, den Schlüssel zur Lösung jedweder musik-dramatischen Aufgabe in der Hand haben, den Gedanken jeder Dichtung wiedergeben, alles „komponieren" zu können. Wenn dem so wäre, gäbe es auch keine Grenze der musikalischen Dichtung mehr. Aber nur auf der Qualität der musikalischen Einfälle kann wahrhaft die Möglichkeit beruhen, einer Dichtung musikalisches Leben einzuhauchen. Und die Dich-

tung muß dazu Momente bieten. Bei der großen Überschätzung der Arbeit, der technischen Methode, muß es — wie unsere Zeit deutlich genug zeigt — dahin kommen, daß nach der Beschaffenheit der Themen selbst eigentlich nicht gefragt wird; es scheint zu genügen, wenn man weiß: diese Tonfigur, dieses „Motiv" soll das und das in der Dichtung bedeuten; die kontrapunktische und sonstige musikalisch-technische Verarbeitung auf Grund der logisch durchgeführten gedanklichen Beziehungen ist die Hauptsache und bildet das Werk, absorbiert das Interesse und gilt für das Wertvolle; dies geht so weit, daß in dieser Zeit leider das Geistige in der Musik mit genial identifiziert (oder verwechselt) wird — also gerade das, was als etwas Bewußtes der genialen Intuition gegenübersteht. Daß auf dieses Spiel mit Motiven, gegen welches als Technik unserer Zeit nichts einzuwenden ist, eben ein so unverhältnismäßiger großer Wert gelegt wird, und es nicht bescheidentlich als die notwendige akzidentelle Form betrachtet wird, deren die Musik immer eine annehmen muß, zeigt sich in der Verachtung, der die flüssigen „musikalischen" Formen der Jüngstvergangenheit bei unserer Generation verfallen sind, die als solche gerade so viel und gerade so wenig Wert haben, als das System von Leitmotiven. Und sieht man auf Wagners Bild, wie es sich in der großen Öffentlichkeit unserer Kunstströmung ausnimmt, so fällt zuerst ins Auge seine „historische Mission", das heißt das, was er für den groben Blick und greifbar „neu gemacht" hat. Die innere Gewalt, die den ganzen Apparat seines

Systems, welches den maßgebenden Vielen gar so sehr imponiert, erst hervorgerufen hat, offenbart sich für das tiefere, sowie für das naive Auge viel direkter in der Qualität seiner besten musikalischen Themen. Und das spezifische Gewicht der Musik seiner letzten Werke mit konsequentem, eigenstem Stil ist um nichts größer — vor allem nicht durch diesen — als das seiner früheren Werke. Der Begriff des „Fortschrittes“, der den Wert der Zeit so falsch taxiert, ist also in unserer Zeit so bedenklich, daß der Gedankengang von Richard leicht auf einen anderen Wagner überzuspringen geneigt ist, der so beglückt davon gesprochen hat, „wie wir's jetzt so herrlich weit gebracht.“

Es ist gar keine Frage, daß die Empfindung von einer Degeneration der Künste, nach der Seite hin des Ins-Krautschießens aller Mittel bei versagender innerer Kraft, allenthalben in der Luft liegt. Die inneren und äußeren Mittel, aufs äußerste verfeinert und gesteigert, drängen die Einzelkunst dahin, in das Gebiet der anderen einzufallen und sich deren Ausdrucksmöglichkeiten zu bemächtigen. Diese periodisch wiederkehrende Erscheinung scheint eine Notwendigkeit gewisser Zeiten zu sein. Und doch lenkt das Bedürfnis nach einem Verantwortlichmachen den Blick gar zu gern auf die jeweilig letzte große Persönlichkeit, an der man am bequemsten dahinweisende Symptome beobachten kann. Wie oft hat nicht schon Wagners Lebenswerk — früher mehr im verdammenden, jetzt mehr im verteidigenden, sich darauf berufenden Sinn —

für alle Auswüchse unsrer Zeit herhalten müssen! Scheint doch das Musikdrama so recht der Herd zu sein für alle Übergriffe und Vermischungen, alle Verwischungen der natürlichen Kunstgrenzen. Aber wenn ich selbst soeben mit vollem Bewußtsein von einer „Verwechselung der Funktionen" im „Ring des Nibelungen" (als einer Gefahr) gesprochen habe, so sollte gerade auch d i e s e Erkenntnis dazu führen, jenes Werk nicht als Freibrief für alles Unkünstlerische, sondern als Bollwerk dagegen aufzufassen. Denn — und das ist für unsere Grundfrage die wichtigste Erkenntnis — wir stehen hier vor einer einmaligen, exzeptionellen Erscheinung, vor einem dichterischen „Muß", vor einer künstlerischen Konzeption, die sich in ihrer Größe und notwendigen Ausgestaltung nur noch mit Schopenhauers „Welt als Wille und Vorstellung" vergleichen läßt (nebenbei gesagt, bietet diese Dichtung so recht den Beleg für die Seite 134 f. zitierte Stelle, namentlich die Worte: „Ich weiß nicht, was zuerst und was zuletzt entstanden ist, wie beim Kind im Mutterleibe.") Denn bekanntlich entstand ja in Wagners Geist das Letzte zuerst und das Erste zuletzt. Wer von der Fachgrenze nicht loskommt und den Begriff des ernstzunehmenden D i c h t e r i s c h e n da aufhören läßt, wo Worte zum Komponieren bestimmt sind, der wird den „Ring des Nibelungen" allerdings nicht zur „Welt als Wille und Vorstellung" oder zum „Faust", legen, sondern muß ihn notgedrungen mit den Textbüchern zum „Bajazzo" und zur „Margarete" zusammentun — alle innerhalb dieses Schubfaches eingestandenen Unterschiede

sind dann belanglos. Wer aber dem Begriff der Dichtung dort das Bürgerrecht einräumt, wo er eine lebendige Konzeption spürt, dem wird die literarische Schranke fallen, und, anstatt zu lächeln, wird er verstehen, ja zustimmen, wenn Wagner an seinen Freund Uhlig schreibt, der „Ring“ sei „das Größte, was je gedichtet“.

Unsere Untersuchung hat uns hier an den Anfang zurückgeführt; die dort ausgesprochene Ansicht, daß in Wagner zum erstenmal die Kunstform der Operndichtung ins Leben getreten ist, und die Frage, worin der Begriff derselben in der Hauptsache und zum Unterschiede von allem anderen zu suchen ist, haben hier hoffentlich genügende Erklärung und Lösung gefunden. Ohne historisch betrachten und ohne prophezeien zu wollen, steht das eine fest: daß seine Dichtung, zumal der „Ring“, die Achse ist, in der sich jede mögliche Entwicklung drehen muß, der Grund- und Markstein in der Geschichte der musikdramatischen Dichtung, dieses so merkwürdigen, stiefmütterlich behandelten Kunstzweiges, über welchen — seltsam genug — noch niemals jemand wahrhaft ernst geschrieben hat (selbst Wagners Schriften sind, als nicht eigentlich dieses Thema behandelnd, hier nicht zu rechnen; auch kann er ja das Hauptsächlichste nicht gerade heraus sagen), das aber schon die Größten interessiert hat und die Besten zu Versuchen gereizt; es ist eine gewisse Sehnsucht im deutschen Dichterwald bemerkbar, die Ehre der Oper durch den schönsten Text zu retten. Aber ist es nicht, wenn man beispielsweise die „Regenbrüder“ von einem jener Besten: Eduard

Mörike, nimmt — als bemühe sich der Dichter förmlich, albern zu sein, sobald Musik in Sicht kommt? Und selbst eine höherstehende, im einzelnen so liebevoll ausgeführte Dichtung wie Geibels „Loreley“ ist doch eben weiter nichts als ein Literaturlibretto: Poesie im einzelnen, prachtvolle Verse, — fehlt leider nur — nicht das geistige Band, aber das der Notwendigkeit. Die Handlung ist zur Sage, um deren poetischen Hauches willen, dazu erfunden, wenn auch geschickt, aber eben doch erfunden; immer hört man die Urformel der Entstehung jedweden Librettos mitklingen: „Dieser Stoff müßte einen guten Operntext abgeben.“ Und noch kein so entstandenes Gebilde hat diese Absicht je verdaut.

Das Gespenst des stehenden Begriffes der Oper mit ihren musikalischen Formen und Situationen, mit den Publikumsbedürfnissen im Hintergrunde, hat von jeher das Zustandekommen einer wirklichen Dichtung, im besprochenen Sinne, gehindert. Es ist doch verwunderlich, daß keinem von all den guten, kleineren und größeren und größten deutschen Dichtern, die doch so vieles und mannigfaltiges geleistet haben, auf diesem Gebiete etwas Lebensfähiges, künstlerisch Wertvolles gelungen ist; an Bewerbern hat es der Operndichtung, der verkannten Schönen, nicht gefehlt; aber sie ergibt sich nicht dem, der von oben herab mit ihr tändelt, und wenn es selbst ein Prinz ist; ein Prinz muß es sein, muß aber auch sie gleich als Hoheit ansprechen, und sich liebend um sie bemühen — erst dann wirft sie ihr Bettelkleid ab und erscheint als Prinzessin und feiert Hochzeit.

Nichts ist bezeichnender als der Kontrast zwischen dem liebevollen Interesse, mit dem große und freie Geister einen solchen Kunstzweig in ihre Gefühlskreise aufnehmen, selbst bei mangelndem Verständnis — wie Goethe, der doch zur Musik eine unglückliche Stellung hatte und schlecht beraten war — und der Arroganz der urteilenden Mediokrität in jeder Form. Die Albernheit der Verse des Zauberflötentextes zu merken ist nicht schwer; viel schwerer, trotz ihnen, den eigentümlichen Wert dieses seltsamen Gewächses einzusehen; tausende wiederholen unermüdlich die Weisheit von der Dummheit jenes Textbuches; Einer hatte eine Fortsetzung geplant: das war der deutsche Dichterfürst.

Ein dreiviertels vergessener Literaturdichter: Karl Gutzkow ruft einmal voll Hohn in einem Schmähartikel gegen einen schriftstellernden Zeitgenossen, der als Privatier in Frankfurt lebte, aus: „Norma ist schon als Textbuch", sagt er, „eine große Tragödie (!)" Wer war jener Kollege? — Es war Arthur Schopenhauer. Die Stelle, auf die sich jener Ausruf bezieht, ist zu bedeutsam und hierhergehörig, als daß sie nicht auch hier Platz finden sollte; sie lautet: „Hier sei es erwähnt, daß selten die echt tragische Wirkung der Katastrophe, also die durch sie herbeigeführte Resignation und Geisteserhebung des Helden, so rein motiviert und deutlich ausgesprochen hervortritt, wie in der Oper Norma, wo sie eintritt in dem Duett Qual cor tradisti, qual cor perdesti, in welchem die Umwendung des Willens durch die plötzlich eintretende Ruhe

der Musik deutlich bezeichnet wird. Überhaupt ist dieses Stück — ganz abgesehen von seiner vortrefflichen Musik, wie auch andrerseits von der Diktion, welche nur die eines Operntextes sein darf — und allein seinen Motiven und seiner inneren Ökonomie nach betrachtet, ein höchst vollkommenes Trauerspiel, ein wahres Muster tragischer Anlage der Motive, tragischer Fortschreitung der Handlung und tragischer Entwicklung, zusamt der über die Welt erhebenden Wirkung dieser auf die Gesinnung der Helden, welche dann auch auf den Zuschauer übergeht" rc. Freilich wird man hier, bei aller unbegrenzten Verehrung für den herrlichen Denker, ein leises Lächeln nicht unterdrücken können, und man vermag in diesem Falle seine Ansicht bloß bedingt zu akzeptieren. Denn diese Norma ist wirklich nur ein ganz gewöhnlicher Operntext niederster Ordnung; nicht, weil etwa der Verfasser nicht das Bewußtsein der Bedeutung dessen hatte, was er schrieb, das nicht sah, was Schopenhauer sah (nach allem vorher Ausgeführten ist wohl eine Erklärung überflüssig), sondern weil er überhaupt nichts sah; und im Gegensatz zu jenem Schließen der Augen, welches ein inneres Bild deutlicher verfolgen will, also bei dem vorhin geforderten Unbewußtsein im Gegensatz zur Reflexion, sehen wir hier ein blindes Huhn, welches ein tragisches Korn pickt. Die Zeit war heroischen, edlen, pathetischen Stoffen günstig, und so suchte sich der Textfabrikant eine solche Handlung, die er in einem französischen Trauerspiele fand, welches er nun „bearbeitete"; möglicherweise — und es ist

wichtig, dieses zu bemerken; vom Verhältnis von Bearbeitung zu Original soll später die Rede sein — hätte dieses verdient, von dem Lob des großen Philosophen ausgezeichnet zu werden. Der Text dagegen ist eine handwerksmäßige Bearbeitung, bei der jedes dichterische Moment, in jedem Sinne, fehlt, ein elendes Gerüst zum Aufhängen von Duetten, Arien ꝛc. Was aber das Schopenhauersche Urteil so bemerkenswert und wichtig macht, ist, daß er doch die Möglichkeit eines „vollkommenen Trauerspiels" mit Musik trotz der „Diktion eines Operntextes" statuiert; wenn auch dies Beispiel es nicht beweist. Ein wirkliches Beispiel hatte er im Jahre 1854 in der Hand: „Ein Buch von Richard Wagner, welches nicht im Buchhandel, sondern bloß für Freunde gedruckt ist, auf süperbem, dickem Papier und sauber gebunden: es heißt ‚Der Ring des Nibelungen' — — scheint sehr phantastisch zu sein: habe erst das Vorspiel gelesen, werde weiter sehen" — — später ließ er bekanntlich Wagner sagen, er solle die Musik an den Nagel hängen, er habe mehr Genie zum Dichter — —.

— — Die Gegenwart ist eine mächtige Göttin — —.

Ich kann diesen Abschnitt nicht schließen, ohne auf eine Art von Produkten der Opernliteratur zu sprechen zu kommen, die einen großen Raum in dieser einnehmen, und die, wenn ihre Entstehungsart wirklich zum Wesen des Operndichtens gehörte, diesen Begriff zu einem wahrhaft verächtlichen machen würden; ich meine den verbreiteten, beliebten und wie es scheint unausrottbaren Unfug des

Herrichtens von Meisterwerken der Literatur, zumal der dramatischen, zu Opern. „Zwei Punkte bezeichnen die Phasen des Hinabsteigens des deutschen Theaters zum Niederträchtigen: sie heißen ‚Tell' und ‚Faust'“, schrieb Richard Wagner (Deutsche Kunst und Deutsche Politik). Nun, jetzt, nach einem Menschenalter kann man glücklich konstatieren, daß es den Weg ins Niederträchtige stetig fortgesetzt hat. Zu „Tell“ und „Faust“ haben sich allmählich — um nur die bekanntesten zu nennen — „Mignon“, „Die lustigen Weiber von Windsor“, „Hamlet“, „Othello“, „Falstaff“, „Beatrice und Benedikt“, „Der Widerspenstigen Zähmung“, „Romeo und Julia“, „Werther“, „Götz von Berlichingen“, „Das Wintermärchen“ gesellt. Kein toter und kein lebender Dichter ist sicher davor, auf die fürchterlichste Weise „operiert“ zu werden. Wagners Entrüstung und Schmerz entsprangen aus vorwiegend nationalen Gefühlen: daß Konglomerate von welscher Musik und verhunzter deutscher Dichtung die größten Erfolge beim Publikum hatten, schlug seinen Idealen von der Zukunft deutscher Kunst ins Gesicht. Aber jene Gepflogenheit, mit den Kadavern großer Dichter den Mistboden zu düngen, auf dem die Opernkomponisten ihren Kohl bauen, ist in viel weiterem Umfange hoffnungslos und betrifft nicht nur welsche Komponisten und das große Publikum. Daß dieses letztere die Melodien aus „Margarete“ gerne hört, ist nicht schlimm; daß es Goethe nicht kennt, und die greuliche Verballhornung vertragen kann, ist freilich traurig, doch natürlich, denn ich spreche ja vom

„großen Publikum". Aber irgendwo muß doch die Kenntnis unserer Großen zu finden sein! Und daß sie bei denen, die jetzt an der Oberfläche der geistigen Strömungen schwimmen, anzutreffen ist, muß man leider, angesichts ihrer zustimmenden Unbefangenheit gegenüber den obengenannten Produkten, direkt bezweifeln. Nämlich ich muß sagen: Es gibt kein skandalöseres Zeichen von dem Unverständnis einer Dichtung, keine schmählichere und niedrigere Auffassung von dem Wesen alles Dichtens als die Meinung, man könne etwa ein Stück von Shakespeare auch „als Oper" bearbeiten, eine Meinung, die leider ebenso dumm als verbreitet ist. Wer zum Beispiel von „Othello" dem Trauerspiel und „Othello" der Oper als von derselben Sache in verschiedener Fassung spricht, begeht vor allem und zunächst einen groben und elementaren Denkfehler. Was ist denn „Othello" überhaupt? Stellt „„Othello"" für sich einen Begriff dar? Dieses Reden von „Othello" „als Oper", „als Trauerspiel" insinuiert einem das Vorhandensein eines Urbegriffes, der sich hier in verschiedenen Gestalten präsentierte. In diesem Sinne oder vielmehr Unsinne wird, das ist leider kein Zweifel, zu allermeist von Werken „beiderlei Gestalt" geredet. Betritt man nun den Boden der Vernunft und meint bei Nennung des Namens „Othello" genau besehen nicht eben nur ein Wort, sondern hat ein Feststehendes, zu denken Mögliches im Auge — (etwa wie ein Bildhauer seinen „Herkules" macht, den man aus der Mythologie kennt: einen nackten Mann mit starken Muskeln, Keule

und Löwenfell) — so könnte dies in vorliegendem Falle nur eine Reihe von Namen und Begebenheiten sein: also ein Stück, wo ein Mohr namens Othello seine Gemahlin namens Desdemona aus Eifersucht mordet, in die ihn ein unsympathischer Charakter namens Jago treibt ꝛc. ꝛc. — kurz das, was etwa Shakespeare in jener Novelle fand, die ihm den „Stoff" lieferte. Gegen die Anregung durch einen „Stoff" dieser Art ist natürlich nicht das mindeste einzuwenden, aber ein Zurückgehen auf jenen Rohstoff ist bei diesem Beispiel bekanntlich nicht der Fall, wie bei allen Fällen nicht, die ich hier meine. Sondern es handelt sich um das berühmte „gleichnamige Trauerspiel" des Titelblattes. Und wer ein Meisterwerk eines großen Dramatikers „als Oper" „bearbeitet" oder von dem Faktum dieser Bearbeitung — sagen wir gerade heraus — nicht empört wird, beweist, daß er in jenen Dichtungen eben nur das Stoffliche und nicht das Dichterische sieht; also in „Othello" eben nur das Stück, wo ein Mohr namens Othello seine Gemahlin namens Desdemona — siehe oben. Es ist dies der denkbar roheste Standpunkt gegenüber einer Dichtung. Denn je höher und feiner die Dichtung, desto inniger ist sie mit ihrer F o r m verwachsen, desto weniger kann man bei ihr „Inhalt" und „Form" trennen, ja, diese Trennung denken.

Shakespeare ist der unerreichte Meister des Dramas; und dieses die schwierigste und höchste aller Dichtungsformen: daß in Shakespeareschen Dramen nun am liebsten O p e r n s t o f f e gesehen werden, ist kein Zufall und gibt

zu traurigen Erwägungen, auch moralischer Natur, Anlaß. Wenn so ein „Bearbeiter" kommt und „macht" aus einem Shakespeareschen Drama, aus einem Goetheschen Roman eine Oper, wie aus einer alten Hose eine Weste, so sieht er und sehen alle die, denen nichts bei solchem Verfahren auffällt, in jenen Werken eben nur das, was auch der Schneider in der alten Hose sieht: Stoff. Oder er müßte so hoch über Shakespeare stehen, wie dieser über dem Novellisten des „Capitano moro", was nicht gut möglich ist, und auch durch den Text des Herrn Boito nicht eben bewiesen wird.

Andrerseits: Je niedriger und roher ein Kunstwerk, eine Kunstform ist, mit anderen Worten: je weniger diese Namen verdient sind, desto möglicher ist die Trennung in Form und Inhalt; bei einem Kolportageroman, einem schlechten Rührstück sind die Begebenheiten alles; eine Indianergeschichte, ein Kindermärchen kann man zehnmal anders erzählen, es bleibt dasselbe. Aus einem solchen rohen Produkt die Möglichkeit einer höheren Kunstform herauszufühlen: die Konzeption zu einem Kunstwerk zu erhalten, zu dem sich jenes wie ein bloßer Stoff verhält, ist nicht nur künstlerisch gerechtfertigt, sondern auch sehr häufig und bei den besten Dichtern anzutreffen; eine „Anregung" muß der Dichter immer haben; aber auch ein Abstand muß da sein zwischen dem Punkt, den diese Anregung darstellt und des Dichters Werk. Bei den oben gewählten Beispielen lag dieser Abstand in der künstlerischen Sphäre; er kann aber auch in der

Zeit liegen: Die Hauptzüge eines großen Gedichtes aus verschollener Zeit, die uns nicht mehr lebendig ist, können zu einem neuen Gedicht einer anderen Zeit werden, jenes gewissermaßen neugeboren werden (davon noch später); oder auch in der Form: Sehr wohl kann eine Erzählung einen dramatischen Kern enthalten und einen Einfall erzeugen, der ihren Vorgängen dramatische Gestaltung gibt. Freilich wird es kein Meisterwerk der erzählenden Form sein dürfen, dessen Konzeption eben diese Form bedingte (wie es im denkbar höchsten Maße zum Beispiel bei den Meistererzählungen E. T. A. Hoffmanns: „Der goldne Topf“, „Klein Zaches“ der Fall ist), sondern auch einer Sphäre angehören müssen, bei der die Gestaltung gegenüber dem Stoff bis zu einem gewissen Grade gleichgültig ist. Wenn also aus der Novelle „Carmen“ von Mérimée ein Operntext gemacht wurde, so ist zwar vieles der reizvollen Erzählung verloren, aber der Kontrast zu ihr ist nicht gerade beleidigend, manche Hauptverhältnisse und -Personen sind wiederzuerkennen und das Ganze ist ein vernünftiges Ding für sich, dessen Entstehung eine gewisse Berechtigung hat. Wenn ferner Lortzing aus dem „Rehbock“ von Kotzebue die Idee zu seinem „Wildschütz“ erhält, so bedeutet das nur eine Entwicklung nach oben (die der Sinn jeder „Bearbeitung“ sein sollte) und er hatte das Recht, in dieser rohen Posse nur Stoff zu sehen; sind es doch nur die Verwechselungen und Verkleidungen, die eigentlich, nebst einigen Dialogwitzen, geblieben sind, während alles, woran man künstlerische Freude haben kann,

ganz und gar Lortzings Eigentum ist: vor allem der liebenswürdige, wahrhaft heitere Ton des Ganzen und die feine und wirkliche Komik, mit der namentlich Bakulus gezeichnet ist, die beste komische Figur der deutschen Oper. Gegenüber Nicolai, der mit plumper Hand nach Shakespeare griff, um die Bühne mit einer humorlosen Kapellmeisteroper zu bereichern, die viele dankbare Rollen und einige hübsche Melodien enthält, zeigt sich hier Lortzing, dem jener so gern an die Seite gestellt wird (die Deutschen müssen nämlich zu jeder Erscheinung ein Pendant haben), als der stilsichere und feine Künstler.

Wer aber „Wilhelm Meister“ zur Oper „Mignon“ und die betreffenden Dramen Shakespeares zur Oper „Falstaff“ werden sieht, ohne daß es ihm — sagen wir: auffällt — der steht dem Wilhelm Meister wie einem Kolportage-Roman gegenüber und sieht in den Shakespareschen Dramen die vorhin erwähnte alte Hose. Ich habe schon einmal gerade über dieses Thema gehandelt und möchte mich nicht gerne wiederholen. Nur eine kleine Einteilung jener Klassikerverwandlungen möchte ich doch noch vornehmen: in solche, bei denen nur der Blödsinn, und in solche, wo auch die Unverschämtheit herrscht. Der erstere waltet in unbefangenster Frische in Opern wie „Margarete“, „Mignon“. Die letztere aber gesellt sich ihm führend zu in Erzeugnissen wie „Othello“, wie „Falstaff“, in denen ohne Zweifel gewollte Shakespeare-Verbesserungen vorliegen. Über der erstgenannten Opern Publikumserfolge, die noch dazu offenbar nur auf Rechnung der Musik

zu setzen sind, braucht man sich nicht zu betrüben. Dagegen ist es von traurigem Interesse, festzustellen, und einer viel näheren Betrachtung, als ich sie im Umfange dieses Aufsatzes geben kann, wert, wie sich die auf Wagner folgende Generation ein musikalisch-dramatisches Meisterwerk vorstellt. Denn die beiden letztgenannten Verdischen Opern — um bei einem bestimmten Beispiele zu bleiben — genießen bei den oberen Zehntausend unseres Kunstlebens eine uneingeschränkte Hochschätzung. Und zwar nicht nur der musikalische Teil; es wird von ihnen in Bausch und Bogen als Meisteropern gesprochen; zumal vom „Falstaff“; dieser wird in einem Atem mit den „Meistersingern“ genannt und von vielen (sogar laut Resultat einer Umfrage) für d a s Werk seit Wagner gehalten. Wer Richard Wagner kennt und „Falstaff“ von Verdi kennt, kann sich nun aus diesen beiden gegebenen Größen mit größter Genauigkeit das Bild konstruieren, w e l c h e s d i e W a g n e r s c h e n W e r k e i m K o p f s o l c h e r B e u r t e i l e r d a r s t e l l e n: „ein Bild, das meine Augen zu schaun sich nicht g e t r a u t e n“; kann genau wissen, was einzig bei ihnen in Wagner gesehen und von seiner Kunst verstanden und empfunden wird: nämlich ganz allein die reife meisterhafte Faktur der Musik, weiter nichts; dasselbe, was den ganzen und einzigen Wert von „Othello“ und „Falstaff“ ausmacht, und worüber hinaus erst jenes Bereich anfängt, in welchem wir alle Technik vergessen müssen.

Dies ist eine lähmende Einsicht und sie ist für jeden,

der ein direktes Gefühl für das Unsagbare hat, was eigentlich die „Meistersinger“ sind, dem das Herz höher schlägt, wenn die erste Strophe des Chorals ertönt, der den Zauber solcher Werke spürt: für jeden, sage ich, der jemals dieses Entzückens teilhaftig war, ist diese Einsicht schwer eingänglich und gar nicht direkt zu erhalten; nur wird er stutzig und kommt durch obenerwähnte Vergleichung auf konstruktivem Wege dazu, wenn er immer so reden hört, als lägen der „Falstaff“, der „Othello“ und derartige Werke auf der Linie der großen Musikdramatiker, und wenn in Schrift und Tat, ja sogar entgegen dem allmächtigen Publikum, welches sich wacker in diesen Opern langweilt, diese Shakespeare-Verhunzungen geehrt, gehütet und gepflegt werden, als gälte es, eine Ehrenpflicht der Nation zu erfüllen. Kein bedeutendes deutsches Opernwerk hat je annähernd eine so mutige und konstante allgemeine Verteidigung gegenüber dem Publikum erfahren, wie sie jenen beiden Opern des Italieners bei uns zuteil wird.

Die reife meisterhafte Faktur der Musik — das ist alles, was ich bei ihnen zu loben finde; aber hätte nicht der alte Verdi — der nicht mehr der lachende Meister des genialen „Rigoletto“ war, sondern der ernst suchende Schüler dessen, was in dem „kälteren Deutschland“ musikalisch vor sich ging — hätte der liebe Gott selbst die Musik zum „Falstaff“ komponiert, so gäbe es doch eben nur eine „Oper“, und zwar eine, die in die Kategorie der „Margarete“ und „Mignon“, also zu einer Sorte ge-

hört, in der Wagner die ganze Schmach unseres öffentlichen Kunstlebens sah. Alle diese Produkte leben ja erstens nur von der stillschweigend vorausgesetzten Bekanntschaft mit dem Original-Meisterwerk, ohne welche sie gar nicht einmal verständlich wären; sie sind also in sich eigentlich gar nichts. Geben sich aber dennoch oft sogar als „Vertiefungen" oder „Idealisierungen" und wirken wohl auch auf die bekannten Vielen so, für die Shakespeare der „mißlungene Kotzebue" ist. Denen aber, für die er das nicht ist, bleibt in solchen Fällen das peinliche Gefühl einer argen Geschmacksverwirrung, welches, wie zum Beispiel bei der „Widerspenstigen", auch eine so liebenswürdige Musik wie die von Götz nicht aufzuheben vermag. Die Textbücher von „Othello" und „Falstaff" sind gute Musterbeispiele von „konzentriertem Shakespeare". Aber die Krone von allem ist doch die Oper „Hamlet", auf die ich schon einmal Freunde drastischer Komik hinwies. Je vollendeter das Original, desto drastischer wirkt natürlich die Karikatur — aber hier ist schon wirklich das Werk des Dichters durch das Hirn des Librettisten hindurchgegangen, wie die Speise durch den Darm. Wie hier die Handlung vereinfacht und verbessert ist, das ist zum Entzücken, wenn zum Beispiel Hamlet doch noch zur Regierung gelangt; worauf es im Staate Dänemark jedenfalls noch viel fauler werden muß, da vorher einmal der König zur Königin sehr treffend bemerkt: „Wahnsinn ist in das Hirn Eures Sohnes gefahren, Königin, und sein bißchen Verstand, es ist fort."

Überhaupt können wir uns freuen, mit der Zeit allem Anschein nach die gesamte klassische Literatur als Opern zu genießen. Den Schiller hat der junge Verdi ziemlich durchkomponiert; der alte machte sich dann an den Shakespeare; es wächst der Mensch mit seinen größeren Zwekken! Von Shakespeare fehlt im deutschen Opernrepertoire jedoch noch vieles; wie wäre es mit Richard III.? Lear? kommt das bald?? — Aber auch Goethe ist noch nicht fertig vertont. Es sollte mich wundern, wenn nicht schon irgendwo an einem Musikdrama „die Wahlverwandtschaften“ komponiert würde; Eduard und Ottilie Tenor und Sopran, der Hauptmann und Charlotte Bariton und Alt, Mittler Baß-buffo, das Fliehen und Vereinigen der chemischen Stoffe als sinfonisch-symbolisches Orchester-Zwischenspiel (früher wäre daraus ein allegorisches Ballett geworden: „Tanz der Urstoffe“) — und so weiter. Und dann erst die sämtlichen Dramen von Ibsen und Hauptmann! Welches Feld? Wildente — Fuhrmann Henschel als Opern! — — — guten Appetit! —

— — Ohne über die betreffenden Werke selbst urteilen zu wollen, soll doch hier noch gesagt sein, daß die Methode, nach welcher zum Beispiel Siegfried Wagner verfährt, gewissermaßen vorbildlich ist: die Stoffe, mit Benützung von Motiven aus Sagen und Märchen frei zu erfinden und frisch zu gestalten. Auch muß ich noch, um die Möglichkeit eines Mißverständnisses abzuschneiden, bemerken, daß ich unter dem oben gebrandmarkten Benutzen von Dichterwerken nicht etwa das Verfahren mit einbegreife,

wie es Richard Strauß mit „Salome“ und „Elektra“ eingeschlagen hat; dies ist vielmehr in einem Sinne das genaue Gegenteil, insofern es die Achtung vor der Prägung des Wortes, aus der doch alles Dichten besteht, bekundet, indem es die Dichtung unangetastet läßt; diese bleibt also wirklich dieselbe — eine andere Frage ist's freilich, ob sich eine in sich fertige Literaturdichtung dieser Art von der Musik wirklich so ungestraft verschlucken läßt und nicht, wie der Prophet im Walfischbauch, unverdaut bleibt. — Und dann ist's lehrreich und zu beachten, daß solche kühnen Schritte (die nicht jeder wagen kann) vor allem eingegeben sind von dem Willen, die Opernmusik aus den Niederungen der „Libretto“-Sphäre zu erheben und in die vornehmste Literatur hineinzuverheiraten.

In allem heute, was einigen Ernst und Höhe hat, ist der unterdrückte Schrei nach dem Dichter leise herauszuhören. Wo ist er? Er scheint uns nicht mehr entbehrlich zu sein, uns, die wir seit dem großen Lohengrindichter die Unbefangenheit verloren haben. In was für Experimente, Krämpfe, Unwahrheiten müssen wir verfallen, wenn wir das Dichterische vortäuschen wollen, das nicht da ist; ersetzen läßt es sich nicht; und nicht erzwingen; am allerwenigsten aber, indem wir den Dichtern ihre Geschöpfe rauben und ihre Gärten plündern; das Resultat ist immer: Leichen und Verwüstung. Was irgend Hoffnung haben soll zu leben, ob erhaben oder bescheiden, muß empfangen und neu geboren sein.

Scheint es doch aber, als ob auf dem ewig umgepflügten Boden unserer Tage jedes ruhige Wachstum mehr als je erschwert ist. „Wo die Natur am innigsten wirken will“, sagt Feuchtersleben, „da zieht sie sich ins Verborgene zurück. Den Samen entrückt sie dem Lichte, das Weizenkorn begräbt sie in die Erde, daß es dort keime; den Leib des Menschen erneut sie im nächtlichen Schlafe und aus der Tiefe seines Geistes schafft sie geistiges Leben.“ Heute, wo Kunst Mode ist, beleuchtet ein verhängnisvolles „Interesse“ alles Werdende schon grell im Keim, belauert es und stürzt bei jedem Neuen aus allen Löchern; verhängt sofort über jedes neue Werk Scheintod oder Scheinleben, läßt den Langsamen am Wege, peitscht den Schnellbereiten wie einen Knecht zum Dienst, und verbreitet allenthalben den Geist der Oberflächlichkeit, indem es vorgibt, das Tiefe zu suchen. Auf dem Marktgewühl des Tages erschallen Rufe nach dem Monumentalen, dem Heiteren, dem Märchen, der realistischen Wahrheit, nach diesem und jenem so und so beschaffenen; und wenige begreifen, daß alle diese Sehnsüchte und Wünsche nur erfüllt werden können durch eine von diesen unabhängige und unberührte Produktion; daß man nicht die Fortsetzung der Geisteslinie, deren Richtung, nach dem Lauf der letzten großen Erscheinung falsch gesehen, jedem anders vorschwebt, bestellen kann.

Wir können den Dichter nicht aus unserem Schoße züchten, noch eine Zeit schaffen, in der jeder Komponist seine Dichtergabe mit in die Wiege bekommt. Das wirk-

lich „geborene“ mit freiem Blick erkennen zu lernen, und wenn es kommt zu begrüßen, ist das einzige, was wir tun können. Wie können wir aber das Kommende erkennen, wenn wir das Vorhandene noch nicht erkannt, unseren Besitz noch nicht erworben haben?

Mai 1909.

III. Eigene Werke.

a) Der arme Heinrich, das Epos und das Drama.

„Und verkehrte ganz und gar
Sein altes Gemüte
In eine neue Güte.“

Wer ein ziemlich lückenloses Verzeichnis derjenigen Dramen, Novellen, Gedichte oder was es sei, erhalten will, die ihre Entstehung der Anregung durch das mittelalterliche Epos Hartmanns von der Aue: „Der arme Heinrich“ verdanken, der braucht nur die Berliner Tageszeitungen des Jahres 1902, als das Gerhart Hauptmannsche Schauspiel gleichen Namens im Deutschen Theater erstmals gegeben wurde, einzusehen. In der Besprechung dieses Werkes wurden alle armen Heinriche von Gustav Schwab und Chamisso an bis Riccarda Huch erwähnt, es fehlte nicht Josef Weilen, nicht Pöhnel. Nur der zwei Jahre vorher in demselben Berlin am Königlichen Opernhaus aufgeführte „Arme Heinrich“, benannt Musikdrama, von Hans Pfitzner, Dichtung von James Grun, war nirgends erwähnt; freilich, es handelte sich hier bei G. Hauptmann um ein literarisches Ereignis und da hat ein „Operntext“ ebensowenig genannt zu werden, wie eine Schäferkur bei einem Ärztekongreß. Diese Anschauungsweise, welche dem dichterischen Wort

von da ab die literarischen Ehrenrechte abspricht, wo es sich mit der Musik vermählt, und welche jetzt, fast 100 Jahre nach Richard Wagners Geburt, allenthalben noch als selbstverständlich gilt, führte mich, da sie sich mir naturgemäß bei jeder Berührung mit dem öffentlichen Kunstleben bis zur störenden Last aufdrängte, zu dem Bedürfnis, einmal die Frage „Text“ und „Dichtung“ wahrhaft gründlich zu untersuchen; in den Aufsätzen „Zur Grundfrage der Operndichtung“ I und II habe ich meine Gedanken hierüber ausgesprochen; ein dritter, sich auf diese Ausführungen stützender, beschließender Abschnitt sollte nun speziell von den Dichtungen James Gruns „Der arme Heinrich“ und „Die Rose vom Liebesgarten“ handeln. Wenn ich im folgenden vorgreifenderweise angesichts der bevorstehenden Aufführung des „Armen Heinrich“ im Straßburger Stadttheater einiges über die Dichtung James Gruns, insonderheit zu ihrem Verhältnis zu Hartmanns Epos, sagen will, muß ich eigentlich beim Leser die Kenntnis der obengenannten beiden ersten Teile der „Grundfrage der Operndichtung“ voraussetzen, weil ich sonst gezwungen wäre, mich auf Schritt und Tritt zu wiederholen.

So muß ich gleich auf das hinweisen, was ich über das Verhältnis einer dramatischen Dichtung zu ihrer Quelle, sofern diese mehr als ein bloßer Stoff, also ein in irgendeine Kunstform gegossenes Werk ist, gesagt habe.

Wenn aus den Personen, Vorgängen, Motiven, die zu-

sammen die mittelalterliche Erzählung vom „Armen Heinrich“ bilden, ein Drama entstehen soll, so muß ein dramatischer Kern in allem diesen entdeckt werden, der aus sich die höhere Form, jene Elemente neu umfassend, herauswachsen läßt. Diesen dramatischen Kern sah Grun in der vollständigen seelischen Umwandlung des Helden, des plötzlich von schrecklicher, nicht weichen wollender Krankheit geschlagenen Ritters und Sängers Heinrich. Der alte Hartmann von der Aue setzt die Bestandteile seiner Erzählung: schmähliches, endloses Siechtum eines edlen Ritters, Entschluß eines reinen Mädchens, für diesen ihren Herrn auf grausame Art Opfertod zu erleiden, freiwillige Einwilligung des Ritters, ja der Eltern zu diesem Schritt, die Figur des Arztes, der dieses Opfer bestimmt und ernstlich willens und fähig ist, es selbst auszuführen, das wunderbare Schwinden der Krankheit ohne Vollzug des Opfers, ruhig nebeneinander und schließt mit einer fröhlichen Heirat. Für die Möglichkeit dieses Schlusses mögen die mittelalterliche Anschauungsweise und das gleichsam addierende Wesen des Epos verantwortlich sein. Aber wie bei der Multiplikation die Zahlen in bedeutenderen Konnex treten und eine höhere Summe ergeben, so muß der Dramatiker die Motive in engeren, abhängigeren Zusammenhang bringen, ihnen einen gemeinsamen Sinn geben, in höherer Potenz ein notwendiges Resultat, d. h. eine Lösung im dramatischen Sinn erzielen. Weder wenn man die rätselhaften alten Riesentrümmer der Legende durch die Brillengläser von al-

lerlei frommem oder unfrommem mittelalterlichem Aberglauben ansieht, noch wenn man sie dem berühmten „modernen Empfinden“ „näherzubringen“ sucht, indem man sie so lange abschleift und zierlich behaut, bis sie ganz klein und unkenntlich sind, wird das Wunder der Heilung künstlerisch plausibel, wird es glaubhaft — auf das doch Hartmanns Dichtung, sowie alle späteren Behandlungen des Heinrich-Stoffes hinauslaufen. Es ergibt sich aber von selbst als Höhepunkt des Dramas, wenn man, wie Grun, die Handlung in die Sphäre erhebt, wo das Wunder zu Hause ist, wenn man die ungeheuren Motive als Gleichnis von etwas erschaut, was unter großen Menschen jederzeit sich in irgendeiner Form abspielen kann, wenn man den furchtbaren Ernst der Sache beläßt, und nicht zum Schluß, nachdem alles Gräßliche angerührt worden ist, sagt: „Es war alles nicht so schlimm gemeint — jetzt wird geheiratet.“ Denn so wenig sich diese eben genannten ungeheuerlichen Motive und Figuren unserem „modernen menschlichen Empfinden“ anpassen wollen, so wenig kann es die Lösung des Dramas tun.

Gleich in die tiefste Schmerzensnacht Heinrichs werden wir im Anfang geführt. Hier setzt das Drama ein. Was wir über die Vorgeschichte wissen müssen, nach der gewisse Menschen so neugierig sind, erfahren wir, soweit es nötig ist: daß Heinrich vorher ein mit weltlichen Tugenden geschmückter, berühmter Held war, daß die Krankheit unerwartet und auf unerklärliche Weise, offenbar

unverschuldet, kam, daß die Freunde seiner Glanzzeit ihn nicht aus Furcht vor Ansteckung verlassen haben, sondern weil es Menschenart ist, Unglückliche zu fliehen. Denn die Krankheit ist keine bestimmte, weder Miselnoch sonst eine Sucht, sie hat einen dramatischen Sinn. Ist sie am Ende doch die Folge einer Schuld? . . .

Heinrich hat sich seiner Kräfte, Gaben und Fähigkeiten zum eigenen Genusse erfreut; der christliche Gott aber, der eine sehr wichtige Person der ganzen Armen-Heinrich-Sage ist und den man aus dem Drama nicht weglassen kann, hat dem weltlustigen Ritter mit seinen glänzenden Gaben die Kraft, sich ihrer zu erfreuen, den Quell seines Erdenglückes plötzlich genommen. Er will ihm dadurch etwas Besonderes sagen. Sein Leiden ist nun etwas Furchtbares, denn so groß und ganz seine Freude an sich selbst und der Herrlichkeit der Welt war, die ihm offen stand, so groß muß jetzt seine Qual sein. Kein Mensch, kein Arzt, kein Gold kann ihn aus diesem Zustand erretten, den ruhig zu ertragen dem Helden das Schwerste ist, was ihm beschieden werden kann.

Die Natur dieses Leidens wird von e i n e m erkannt, es ist der Arzt in Salerno: er setzt als Gegengewicht das äußerste Gegenteil von Heinrichs Wesen in die Wagschale der allgemeinen Schuld: ein Wesen, dessen Wert im Gegensatz zu Heinrich ganz nach innen geschlagen ist, und fordert dessen äußerste Betätigung von Nicht-für-sich-leben. Das Opfer, sonst unverständlich und ursprünglich wohl eine heidnische Erinnerung, bekommt hier auch einen

dramatischen Sinn, weil es eben eines solchen Äußersten bedarf, um Heinrichs Wesen im Innersten aufzurühren. Dieses Kind, kein Mensch glaubt an sein Vorhandensein in der Welt, findet sich, und zwar in nächster Nähe Heinrichs. Es ist ein unscheinbar kleines Mädchen von 13 bis 14 Jahren, in dessen Herzen nicht die Liebe zum Mann (das sei bei Grun besonders betont), um so mehr aber die Menschenliebe im allerhöchsten Sinne lebt, welche vielleicht mit christlichem Mitleid identisch ist und aus dem unmittelbaren Gefühl vom Leiden der Welt erwächst.

Nun kommen für den Erzähler und in noch höherem Maße für den Dramatiker die größten Schwierigkeiten, die Grun nicht etwa nur überwunden hat, sondern die ihm sogar die wichtigsten Angelpunkte zu seinem Drama liefern. Es ist die Einwilligung zum Opfer erstens der Eltern, sodann des Ritters.

Über die Einwilligung des Ritters ist viel gezetert worden, aber gerade in ihr liegt ja die Möglichkeit dieses Dramas, dessen Weg von der Einwilligung bis zur Abweisung des Opfers geht. Sie ist das Zeichen seiner Gottgeschlagenheit, ist gewissermaßen der tiefste Punkt, auf den der Held menschlich kommen kann. Der gesunde Heinrich würde das Opfer nie angenommen haben, der kranke, der in der Krankheit noch sein bestes Teil, sein heldenhaftes Mannestum, einzubüßen in Gefahr ist, läßt das Opfer nach ohnmächtigen Versuchen, dagegen anzukämpfen, willenlos zu. Er hat die Wahl zwischen ewiger Krankheit und ewiger Schmach, kann sein Mannestum

nur durch eine unmännliche Zusage wieder erlangen. Die „Demut, die sich selbst bezwungen“, kennt er noch nicht; der Mangel daran in seiner guten Zeit der Freude am Leben stellt sich jetzt in der Krankheit als Ungeduld dar, als Unfähigkeit, die freudenlose Ohnmacht des Siechtums zu ertragen, und droht ihn, bei jener fürchterlichen Alternative auf den Weg ewiger Schmach zu führen. Aber immerhin auch aus der Krankheit! Diese Eigenschaft also: der Mangel an Demut, in gesunden Tagen als überschwengliche selbstsüchtige Freude am Leben wirkend, in kranken als übermäßige Qual und Ungeduld, die ihn so aus der Krankheit herausführt, ist es, die ihn — das erkennt der Arzt — in die Krankheit gebracht hat:

„So hört, was einzig nun ihm Heil verschafft.“

Aber wie die alten Orakelsprüche scheinbar widerspruchsvoll und dunkel sind, und die Zeit, die Erfüllung erst den Sinn lehrt, so ist es auch hier. Indem und dadurch, daß Heinrich schließlich das andere wählt, gewinnt er ein neues, edleres Mannestum.

Auf dem tiefsten Punkt seines Elends angekommen, gibt er also seine willenlose matte Zusage:

„Als elend ich im Siechbett lag,
Trug selbst als Mann ich eig'ne Schmach.
Da kamst nun Du und quältest
Und ließest nicht, bis ich's versprach:
Was Deine Eltern rieten,
Das wollt' auch ich gebieten.

Die so viel Gutes mir getan,
Ihres Unheils finst'rer Bahn
Gedacht ich so zu wehren.
Wie wenig doch ich all' ersah,
Was nun hernach geschah.
Wie reut's mich nun so bitterlich,
Auch sie bestürmten mich
Und brachten mich hierher."

Noch empfindet er seine persönliche Qual als die größte, wenn nicht einzige, und der Wunsch, wieder heil und glücklich zu sein, ist in ihm leidenschaftlich lebendig. Nun aber rückt das Opfer näher und näher. Auf dem Untergrund seiner Gefühle bohrt die Reue, es zugegeben zu haben. An der hohen, vollkommenen Natur des Kindes, an seiner einfachen Selbstverständlichkeit scheitern die letzten schwachen Versuche Heinrichs, sie von dem Unerhörten abzubringen. Der furchtbare Moment der Entscheidung naht heran.

Das Tor ist zu, der Arzt, entschlossen den Spruch zu vollziehen, bereits am Werk. Die wilde Verzweiflung Heinrichs wird den eisernen Willen des Werkzeugs Gottes nicht mehr hemmen. Aber zugleich mit dem Gang der äußeren Geschehnisse, die sich nun zum letzten Ziel, zum Stoß des Messers zuspitzen, zugleich mit ihm und durch ihn ist der Prozeß im Innern Heinrichs beendigt. Die beiden Momente treffen zusammen. Er empfindet zum erstenmal die Pein eines anderen und um einen anderen

stärker als seine eigene, die Qual des Zugebens des Leidens anderer stärker als das eigene Leiden.

„Hilf Ewiger nur aus dieser Pein,
Nicht mehr will ich gerettet sein!“

Mit diesem Ausruf ist seine völlige Umwandlung besiegelt, ein Wunder ist geschehen; das Drama hat seinen Höhepunkt erreicht. Die Ursache seiner Krankheit ist ihm genommen und somit auch die Krankheit selbst, die, so wie sie geheimnisvoll kam, nun auch geheimnisvoll weicht. Wir wissen jetzt, was Gott wollte, als er ihn schlug.

Eine gewisse Sorte Beurteiler von Kunstwerken, die schon lange lebt und nie aussterben wird, verlangt vom Helden in jedem Augenblick höchste Heldenhaftigkeit. Man will dem Helden niemals „menschliche“ Momente zubilligen, während andererseits gerade wieder das Geschrei (mich dünkt, es kommt aus denselben Kehlen) „Wir wollen Menschen auf der Bühne sehen“ heute mehr als je ertönt. Aber das kindische Vergnügen, den ersten Helden und den ersten Tenor im Besitze sämtlicher für erhaben gehaltenen Eigenschaften zu wissen, ist vom künstlerischen Genuß an der objektiven Zeichnung menschlicher Charaktere weltenweit entfernt. Leider verdanken wir der überwiegenden Häufigkeit des ersteren tieftraurige Folgen, wie die, daß ein Werk, wie der „Prinz von Homburg“, dessen Titelheld, der in Wahrheit ein Held ist und dem man seine temporäre Todesfurcht nicht verzeihen konnte, jahrzehntelang der deutschen Bühne vorenthalten worden ist.

Was nun die Einwilligung Heinrichs betrifft, so ist sie nicht nur im Hinblick auf ihn durchaus dramatisch notwendig, sondern auch von Agnes aus gesehen. Ohne sie würde das Kind niemals zu dieser Tat gelangen können, viel weniger aus äußerlichen Gründen (daß es vielleicht nicht allein nach Italien kann), als seinem Charakter nach, der durchaus kindlich, gehorsam und abhängig von den Geboten der Eltern und ihres Herrn ist. Die Abringung der Erlaubnis, im alten Gedicht eine besonders schöne Partie, und rührend zu lesen von dem Kinde

„Wie es weislich sprach
Und der Menschheit Schranke brach“

war von den dramatischen Nachdichtern Hartmanns als Schwierigkeit empfunden, als unbequem im Wege liegender Felsblock, den aber Grun, im Gegensatz hierzu, in seiner ganzen Wucht belassen und zu einem der größten Bausteine in seinem Gebäude verwendet hat. Denn fast noch schwerer als die Einwilligung des Ritters muß uns „Menschen des modernen Empfindens“ die Erlaubnis der Eltern verständlich sein. Anstatt dieses wichtige und notwendige Moment zu umgehen und daran vorbeizuschlüpfen, hat Grun in richtiger Erkenntnis der Wesentlichkeit desselben daraus einen Hauptteil des Dramas gemacht; er hat den Mut gehabt, einen ganzen Akt nur damit zu füllen. Denn nicht nur, daß, wie schon oben gesagt, es nach dem Wesen und Charakter des Kindes schlechterdings unmöglich wäre, daß dieses sich ohne Erlaubnis der Eltern zur Vollführung der Opfertat anlassen könnte, daß

also die Erledigung dieser Bedingung durchaus zum Weitergang der Handlung notwendig ist, auch die Charaktere der Eltern und des Kindes selbst gelangen durch die nun gewonnene nähere Aussprache zur Entfaltung. Dietrich und Hilde, die wir im ersten Akt fast nur in ihrem Verhältnis zu Heinrich gesehen haben, den sie, die einzig treu gebliebenen, freiwillig pflegen, sehen wir hier in einer kurzen Szene als Liebende, als Mann und Frau, die die Ehe gelebt haben im Alltag wie im Feiertag in der Liebe für andere und für einander. Agnes kann wahrlich nur das Kind solcher Eltern sein. Ihr Reinstes und Schönstes haben die Eltern in dieses Kind gelegt, nun blüht es auf, sie zu vernichten. Wohl würde ein strenges Verbot der Eltern von Agnes befolgt werden, jedoch die Notwendigkeit ihres Wesens, sich zu opfern und ihrer Mission treu zu sein, ist eine zu tiefe, als daß durch ein erzwungenes Unterlassen an dem vorbestimmten Gang der Dinge wesentlich etwas geändert werden könnte.

„Vor Jammer müßt' ich sterben,
Tät' unerlöst verderben
In Schmach und Not,
Mein edler Herr;
Dann litt' ich zehnfach herben Tod,
Und wär' Euch doch verloren",

spricht es aus dem Kinde. So bleibt den Eltern dieser bitterste Kelch nicht erspart, denn hier ist eine Macht, die größer ist, als alle menschliche Kraft. Was die Man-

nesnatur nie vermocht hätte, vermag die Frau, die Mutter, allerdings nur in einem Augenblick der übernatürlichsten Spannung, des Über-sich-Hinausgehens. Hilde tut es; sie spricht das erste Wort, sie gibt „das Pfand aus Gottes Hand“ zurück und nun erst folgt der Vater auf dem Wege, den Hilde voranschritt. Und so, wie Agnes sich in unwillkürlicher Ehrfurcht vor der Mutter neigt, so beugt sich auch Dietrich dem Geist, der aus der Geliebten spricht, die ihm auch sonst über das ganze Leben ein Gegenstand der Verehrung gewesen war. Seine Worte sind schlicht und einfach:

„Mein Kind, in Deiner Brust sich regt,
Was auch die Mutter stets gehegt,
Reinste Liebe, höchste Treu';
Was ich gesegnet täglich neu,
Ihr Tun, ihr Leben hieß' ich schlecht,
Gäb' ich nun Dir nicht recht.“

Die Gestalten der Eltern wachsen hier zu ihrer höchsten Höhe empor. Lange kann aber die übernatürliche Anstrengung Hildens nicht andauern. Sie sinkt bald wieder in den menschlichen Zustand der fühlenden Mutter zurück und nun ist es an Dietrich, auf dem von Hilde gewiesenen schweren Pfad tapfer vorzuschreiten und die stützende Kraft zu sein.

Bestehen die bis jetzt betrachteten Menschen: der Ritter, die Eltern und das Mädchen, vorwiegend aus starken, mehr oder minder bewußten Empfindungen und Gefüh-

len, so ist es die letzte, aber nicht unwichtigste Figur, der Arzt, welcher vorzugsweise den Intellekt repräsentiert. Er, der, wie wir sahen, nach der Schilderung, die ihm Dietrich von seinem Herrn gemacht haben muß, die Natur dieses Leidens mit tiefem Blick sofort erkannte, gibt die Art der Sühne und der Heilung an und bestimmt sich selbst zum Werkzeug der Ausführung der unerhörten Opferung, wenn eine willige Jungfrau sich findet. Er ist Asket durch „Manneswillen quantum satis". Der mittelalterliche Flagellant ist in ihm bedeutungsvoll individualisiert. Der Einblick in die Nichtigkeit des Daseins, in das Leiden der Welt, in die Schuld des Lebens, der bei Agnes von Geburt aus als einziges direktes Gefühl da war, welches ihr ganzes Wesen ausmacht, dessen einzig möglicher Ausfluß daher das „Sterben will ich, Opfer bringen" ist — dieser Einblick ist dem Arzt zunächst durch den Intellekt gekommen. Sein bewußtes Wollen wählt also zum Zweck seines Lebens die Abkehr von demselben. Er hat zu ringen mit sich selbst und gegen seinen „widerspenstigen Leib":

> Durch Wachen, Geißelschlag und Fasten
> Zwang ich ihn ohne Rasten."

Er, der gegen sich mit der eisernsten Unerbittlichkeit verfährt, ist der rechte Mann, diese Sache in die Hand zu nehmen und durchzuführen und vor dem Grausamsten nicht zurückzuschrecken, freilich nur, „wenn das Opfer klar und licht", d. h. wahrhaft freiwillig ist.

Furchtbar aber der Gedanke, wenn an der Bedingung des zu vollziehenden Opferwerkes das Geringste fehlte, wenn ein junges Menschenleben nutzlos hingeschlachtet würde, wenn anstatt der Befreiung aus Schuld, eine Häufung der Schuld entstünde. Deshalb gilt es, das junge Wesen, welches da so leicht seinen kindlichen Leib dem Messer bietet, genau zu prüfen. Hat sie Ahnung von dem, was vorliegt, ist sie nicht verlockt, überredet, ist es nicht Unklarheit, Leichtsinn oder gar noch anderes, was sie nach Salerno zum Opfertisch zieht? Oder wenn auch das Herz und die Motive rein sind, wird sie nicht im letzten Augenblick zagen, schwach sein, ihre Opferwilligkeit bereuen, wird sie nicht Furcht vor Schmerz, vor Tod, die allen Menschen eigen ist, ergreifen? Dann wäre es ein Mord, keine heilige Liebestat. Mit diesen Gedanken geht der Arzt an die Prüfung. Er kennt die Welt, die Menschen und hat vieles schon gesehen und an sich selbst und anderen die menschliche Natur in ihren Höhen und Tiefen kennen gelernt. Doch das, was sich hier ihm offenbart, hat er noch nicht von Angesicht zu Angesicht gesehen: eine Heilige steht vor ihm. Jenes Bereich, in das andere Menschen nur in einzelnen erleuchteten Augenblicken eintreten, das sich der Arzt in einem ernsten, entsagungsvollen Leben von selbstgewählter Qual langsam erkämpfen will, jenes Bereich, das er von ferne mit geistigem Auge sieht, in dem der Tod seine Schrecken verliert, in diesem ist das kleine Mädchen da vor seinen Augen so zu Hause, daß es auf seine wiederholten peinlichen Fragen,

ob es denn auch da hineingehöre, schließlich nur mit einem Scherz antworten kann. Und nun kann der Opferer, überwältigt von dieser Überlegenheit, getrost ans Werk gehen.

Wenn die Tat selbst nun unterbleibt, so hat, wer genau genug zusieht, bei Grun nicht das Gefühl, es sei etwas Schreckliches gerade noch verhindert worden, zur allgemeinen Freude; sondern es ist in gewissem (nicht im dramatischen!) Sinne, vor allem für Agnes, ganz einerlei, ob es nun wirklich zur tatsächlichen Ausführung kommt oder nicht. Das Leben spielt bei ihr keine Rolle mehr, das Opfer ist so gut wie geschehen, sein Sinn ist erfüllt, seine Kraft hat gewirkt. Ganz ähnlich, wie im vorhin erwähnten „Prinz von Homburg" die Erschießung nicht aus Schwäche oder Gnade unterbleibt, sondern weil das menschliche Gesetz, welches durch den Urteilsspruch aufrechterhalten werden sollte, sich mittlerweile vollständig durchgesetzt hat und die Besiegelung durch den Todesschuß unnötig geworden ist, hat sich hier das göttliche Gesetz in der Person der Agnes vollständig erfüllt und die zeitliche Beglaubigung durch den Übergang zum Tode ist unnötig bei ihr, für die Tod und Leben nichts sind; und wenn der Gott da oben dem Heinrich durch Blitz und Donner sein „Genesen" zuruft, noch bevor Blut floß, so ist nur ihm, nicht ihr ein Kelch genommen.

„Komm', hebe Dich zu höheren Sphären,
Wenn er Dich ahnet, folgt er nach!"

Das ist das Motto, welches Grun seiner Dichtung vor-

ansetzte. Agnes ist der feststehende Charakter, der ruhende Punkt im Stück, Heinrich der Entwicklungscharakter; mit seinem Eintritt in höheres Leben, seiner Läuterung zur tätigen Liebe für andere muß die Handlung notwendig und harmonisch schließen, die, gleichsam in gerader Linie gehend, in ihren Hauptpunkten zusammenfällt mit den innerlichen Hauptmomenten ihrer Menschen.

Nietzscheanern und anderen Jetztzeitmenschen mag diese Dichtung vielleicht zu „christlich" erscheinen; denn Selbstopferung, Abkehr von der Welt, Aufgeben des eigenen Ichs sind ihnen unverdauliche Gedanken. Aber es handelt sich ja nicht um die Illustration eines philosophischen Glaubensbekenntnisses, sondern um ein Kunstgebilde, das Anspruch auf Objektivität macht, auch sind ja die vorherrschenden Gedankenströmungen eines Zeitalters immer ein vergängliches Ding; für den Künstler sind sie nur Buchstaben, um bleibende Worte zu schreiben, Farbe für seine Bilder. So sind für den typischen menschlichen Vorgang, den ins Bild zu bannen, die Aufgabe unseres Dichters war, die starken Runenzüge einer versunkenen Gedankenwelt willkommene Ausdrucksmittel gewesen.

Januar 1911.

b) Die „Symbolik" in der Rose vom Liebesgarten.

„Sie sagen: das mutet mich nicht an
Und meinen, sie hätten's abgetan."

Als „Die Rose vom Liebesgarten" an die Öffentlichkeit trat, erst bruchstückweise in Berlin (das ganze Vorspiel konzertmäßig am 19. März 1900) und dann das ganze Werk an einem mittleren Provinztheater, stimmten, was die Dichtung anbetraf, alle Urteile, gedruckte und ungedruckte, darin überein, daß in diesem Werk eine verworrene, unverständliche Symbolik herrsche; „Der Herr ist Symbolist", so lautete dieses Urteil in der Sprache der Berliner Musikkritik. Da nun diese Meinung nicht allein von notorisch übelwollenden und intellektuell Minderwertigen ausging, sondern auch von Personen, die zum mindesten neutral und unbefangen waren, so drängte sie sich allmählich meiner Beachtung auf. Denn mir war natürlich niemals vorher eingefallen, daß hinter den Vorgängen, Bildern und Worten, aus denen diese „romantische Oper" besteht, noch eine tiefsinnige „Idee" zu stecken habe, die man erst finden und loslösen müßte, sollte oder könnte, um das Ganze zu verstehen; ich fand in der Arbeit des Dichters, die zum großen Teil in meiner Nähe und unter meiner vielfach eingreifenden Anteilnahme vor sich ging, nur das, was ich von jeher unter aller Kunst verstand und noch verstehe: ein Spiel; die Gestaltung eines

Bildes des Lebens in dem Sinne, daß man es eben so richtig mit „Wirklichkeit“ als mit „Phantasie“ übersetzen kann. Aber auch, wenn ich die fertige Dichtung in kleinem Kreise vorlas, hat sich niemals jemand gefunden, dessen Freude an dem Gehörten durch das Gefühl von unaufgeklärten Problemen beunruhigt worden wäre. Dunkel wurde diese rote Rose erst durch falsch eingestelltes Rampenlicht und durch Druckerschwärze. Was ist da nicht alles geschrieben worden! Nach dem Einen sollte die Rose durchaus die Liebe bedeuten; natürlich klappte dann vieles in der Handlung nicht; ein Anderer entdeckte mit Begeisterung, daß das Ganze eine allegorische Darstellung der vier Jahreszeiten sei, und führte diese Auslegung durch alle Personen und Vorgänge mit unbeirrter Genauigkeit durch; neben solchen gutgemeinten Phantasien stellten sich natürlich auch massenweise die üblichen Zeitungsverulkungen, nach Berliner Muster, ein, wie bei allem, was nicht entweder durch irgendwelche Autorität geschützt ist, oder auf dem Niveau der Verulker steht. Trotzdem mir nun doch bewußt war, daß es weder in des Dichters, noch in meinem Wollen lag, Gedanken, die sich anders leichter denken lassen, gar aber metereologische Banalitäten durch die Anfertigung eines Operntextes unklar zu machen, tauchte, durch all' das, in mir die Befürchtung auf, es könnte wirklich etwas in dem Werk selbst sein, was zu solchen Auffassungen berechtigte, die, bei aller verschiedenartigen Tollheit, doch in dem Suchen nach einem „Sinn“ eine gewisse Übereinstimmung zeigten; diese Befürchtung schwand

aber bald; denn erstens brauchte ich mir ja nur zu vergegenwärtigen, welchen platten Ausdeutungen Werke, deren poetischer Wert und lebendige Wirkung auf die Massen längst feststehen — ich denke hier besonders an Wagner — immer und immer noch unterworfen sind, um zu wissen, daß das Fehlende oder Gefehlte oft nicht im Werk, sondern in der Beurteilung zu suchen sei, die immer dann zu platt-gedanklichen Erklärungen neigen wird, wo ihr die Fähigkeit zum direkten, naiven Genießen und Verstehen abgeht. Dann aber durfte ich nicht vergessen, daß ja „Die Rose vom Liebesgarten" ihres Zeichens ein „Opernlibretto" ist, und die Einschätzung eines solchen niemals rein, sondern nun einmal nicht anders, als unter einem Schielen nach Publikums-Bedürfnissen vor sich geht. (Ich verweise hier auf den Anfang des Teil I.) Von der literarischen Kritik ist ein „Operntext" zunächst ausgeschlossen; aber auch wenn das nicht der Fall wäre, wäre nicht viel damit geholfen; denn leider fehlt unseren Fach-Literaturmenschen im allgemeinen das Interesse, und somit das Organ für die Operndichtung und ihr Wesen. Die meisten sind vom Wagnerschen Ideal unberührt, — Junggesellenseelen! Somit ist also das Stiefkind unserer Wortkunst vogelfrei erklärt, und der Richtersitz vor ihm für einen Jeden zugängig. Zuerst nimmt ihn der Opernreferent ein; dessen bei dieser Gelegenheit losgelassenen literarischen Exkursionen bilden mehr ein Privatvergnügen für ihn selbst, während das nie fehlende Endresumé: ob die neue Oper „ein wirkungsvolles Buch"

sei oder nicht, destomehr beachtet wird und den Kurszettel für die Theaterdirektoren abgibt. Zum dritten endlich mußte ich finden, als ich noch einmal das Streitobjekt selbst in Bezug auf seine angebliche Unklarheit genau ins Auge faßte, daß von Symbolik und allem in dies Gebiet gehörigen nicht mehr dabei die Rede sein kann, und in keinem anderen Sinne, als bei jedem Kunstwerk einer gewissen Sphäre, besonders Musikdramen, es der Fall ist, und sogar sein muß. (Wiederum verweise ich hier, um mich nicht zu wiederholen, auf das über diese Frage im Abschnitt II gesagte.)

In dem Zeitraum von 1900—1914 hatte nun das Werk manche Aufführung erlebt (zuletzt eine sehr erfreuliche am Weimarer Hostheater) und erwiesen, daß es, bei angemessener Wiedergabe eine Wirkung auf Publikum jeder Art auszuüben vermag, auch ohne conférencier und jenseits der Auffassung als Schlüsseldrama. Zum Nachdenken über diese Fragen nach der Fremdheit, mit der die Handlung offenbar viele Köpfe berührte, aber nun einmal angeregt, glaubte ich den Grund zu dieser Empfindung darin zu finden, daß in dem vorgeführten Bühnengedicht irgend ein Faktor fehlt, der, als etwas gegebenes, bekanntes, vertraut erscheint; es schien mir, daß dies in der Operntradition als ein gewisses Recht des Hörers angenommen wird, als eine stillschweigende Forderung bei komponierten Vorgängen; sei dieser Faktor nun etwa eine Figur, ein Heldenname, sei es eine Sage, oder nur ein Sagenmotiv, ein „milieu", liege das „Vertraute"

überhaupt darin, daß die Handlung sich in der Sphäre der Alltäglichkeit, d. h. der sogenannten Wirklichkeit abspiele oder gar, daß das Ganze schon bekannt sei als anderweitiges Literaturprodukt (zum Operntext „umgearbeitete“ Dramen).

Was man, im letzten Grunde, der Rose-Dichtung übel nimmt, ist, daß die Handlung u n d die Welt, in der sie spielt, beides frei erfunden ist.

In der Tat glaube ich, daß niemand Rätsel in dieser Handlung sähe, wenn sie, genau wie sie ist, — natürlich mit entsprechend umbenannten Werten — in Würzburg, Apulien oder Sevilla vor sich ginge; wenn also der „Liebesgarten“ etwa ein Verein Adliger wäre, die Rose ein Schlüssel oder eine gewichtige Urkunde, die als Paß gewisse Türen öffnet, Siegnot ein Graf Soundso, sein Tod eine Degradation — — ich überlasse dem launigen Leser, diese „menschliche Näherbringung“ selbst weiter fortzusetzen.

Oder aber: wenn die Fabel, ja selbst nur Bruchstücke, Personen derselben, der Name des Phantasielandes, aus einem deutschen Heldensagenbuch allgemein bekannt wäre. „Welch herrlicher Opernstoff“ würden dieselben Leute ausrufen, die jetzt von „verwaschener Symbolik“ reden, wenn ich ihnen folgendes erzählte, was ich in einem Sagenwerke etwa gefunden hätte:

„Der Liebesgarten“ — so ist eine Art germanisches Paradies benannt, dessen Bewohner, höhere und freiere Wesen, die Welt mit allem Lichten und Lebensvollen,

dessen sie sich erfreut, zu beglücken berufen sind. Gewaltige Mauern umgeben ihn mit ehernen Toren, deren Hütern die Macht gegeben ist, die feindliche Außenwelt abzuwehren, neue Wesen aber dem Reich zuzuführen. Gewisse ewige Gesetze, ähnlich wie beim Gral, entscheiden über die Aufnahme in den Kreis der Seligen, den über die ganze Welt zu verbreiten Ziel und Sinn dieses Liebes-Reiches ist.

Aus dieser Gesamtheit löst sich die Gestalt eines jugendlichen Hüters, der, von den Reizen der ihm neuen Außenwelt bezaubert, in Konflikt mit den Gesetzen gerät, die er vertreten soll, in Schuld und Strafe verfällt, und, ausgeschlossen von seiner paradiesischen Heimat, Leiden und Tod der dunkleren Menschenerde kosten muß, denn keinem Unwürdigen darf er die Tore des höheren Reiches erschließen. Aber nur scheinbar ist er seiner Mission untreu geworden, denn sein Sühnesterben hat doch dem Reich eine neue Seele erkämpft; es ist ein übergroßes Liebesvertrauen, welches er mit seinem Tode besiegelt. Auch sie, die Heldin seines Vertrauens, ist schließlich würdig, in das höhere Leben einzugehen, dessen Glanz ihrem, im Dämmer der Erde befangenen Blick übermächtig erschien, in das den entscheidenden Schritt zu wagen sie selbst an der Hand des Geliebten nicht den Mut hatte; erst sein Tod macht sie reif zu dem zugleich ersehnten und gefürchteten Übergang, nun doppelt schwer und Mut fordernd, weil allein bestanden und nur erzwungen durch das verhängnisvolle, heilige Liebespfand in ihrer Hand: Die Rose vom Liebesgarten, die einzig die Tore öffnen und schlie-

ßen kann. Beide, Siegnot und Minneleide gehören nun, ununterschieden und in ungetrübter Gemeinschaft dem Liebesgarten an, der sich zu neuen Taten rüstet, in ewigem Kreislauf — — — — —.

Ich glaube nicht, daß irgend jemand, der auf normale Fassungskraft Anspruch machen darf, an dieser Erzählung Unverständliches finden kann. Wie weit eine schöne und klare Symbolik darin liegt, wissen Leute, denen diese ganze Sphäre nicht fremd ist. Wäre sie als Sage oder Märchen altbekannt, würde niemand gegen eine Umdichtung zur Oper etwas einzuwenden haben; es wäre die erlaubte, gewohnte „Benutzung der Sage“ und selbst Ausdeutungen im einzelnen, von den Lesern und Hörern zu findende symbolische oder allegorische Finessen würden als Empfehlungen dienen und den Reiz des „Verstehens“ — worin ja viele einzig einen Genuß erblicken — erhöhen; dem Dichter würden sie als „Vertiefungen“ der Sage angerechnet. Nun es frei erfunden ist, wird alles zum Tadel.

Eine andere Frage ist, ob diese dichterische Konzeption — denn um eine solche handelt es sich ohne Zweifel — mit vollkommenem Gelingen ausgeführt ist. Aber diese Frage zu erörtern, die Vorzüge und Schwächen des Buches abzuhandeln, ist nicht meine Absicht. Denn ich will ja keine Kritik schreiben, oder gar eine Antikritik; vielmehr:

Der Kunstkritik bin ich, wie der Religion,
Zu tiefer Reverenz erbötig.
Nur ist nicht eben dieser Ton
Von ihren *schlechten* Pfaffen nötig.

Und diese schlechten Pfaffen hängen mir an — gerade auf Grund der Komposition Grun'scher „Texte", ich sei in literarischen Dingen urteilslos — naiv und hätte so gar keinen Sinn für „dramatische" Wirkungen; das sind nämlich dieselben Leute, die schamlose italienische Shakespeare-Verhunzungen für literarisch wertvoll halten. Wollte ich mich mit diesen Leuten auseinandersetzen, so müßte ich ihnen zunächst einmal das ABC einer jeden Kunstanschauung beibringen und sie schrittweise in den Vorhof der Kunst einführen. Auch ob das Buch zur „Rose" dramatisch wirksam sei oder nicht, darüber streite ich nicht mit Leuten, die das Textbuch zum Bajazzo für ein dramatisches Musterbeispiel halten.

Zu diesen rede ich also nicht; die, mit denen ich mich auseinandersetze, sind solche, denen es nicht unverständlich ist, wieso die Vorgänge, die oben erzählt, tiefste Lebenswahrheit haben; sind solche, für die der Pantheismus, der das Werk durchzieht, nichts befremdend-erschreckliches hat; die möglicherweise sich von der Tragik der Minneleide mehr ergreifen lassen, als von den Augen- und Bauchschlitzen einer Bühnenjapanerin, oder davon, daß ein süditalienischer Gauner dem andern das Messer zwischen die Rippen stößt; sind solche, die schließlich auch das Ganze an sich vorüberziehen lassen und genießen können, ohne nach einer Auslegung zu verlangen; deren Sehnsucht sie den Reiz eines seligen Landes in so harmonischem, frei entworfenem Bilde, wie das Vorspiel ist, empfinden läßt. Allerdings muß nun auch die Inszenierung den Augen

dieses Bild liefern, und nicht, die Vorschriften und Visionen des Dichters glatt ignorierend, mit der heute grassierenden Theatermode des Stilisierens ankommen. Stilisiert, wo Ihr wollt, aber nicht in romantischen Opern! Wenn hier der Vorhang sich öffnet, muß sich ein entzückendes Bild auftun, das in dem Zuschauer das Gefühl erweckt: da möchte ich auch sein und mit den Kindern spielen! Aber nicht dürfen sich dem Auge einige schmutziggrüne Flächen bieten, von denen man nicht weiß: ist es ein Bauern-Bettvorhang oder ein Blumenkohl.

Ein jedes Werk hat sein Publikum; und es ist meine Überzeugung, daß dieses zu jeder Zeit gleich groß ist; ist der Autor „durchgedrungen" (ein bezeichnendes deutsches Wort für Künstlertum: es läßt so recht den Wall der Hindernisse fühlen), so erscheint der Kreis größer durch die, welche die Mode dazugesellt; ist er es noch nicht, so erscheint der Kreis kleiner, weil Viele um das Werk überhaupt nicht wissen, also gar nicht daran gelangen, und viele durch direkte und indirekte falsche Darstellungen desselben irregeführt und abgehalten werden. Kennen — wenn auch im oberflächlichen Sinne — tun das Werk eigentlich nur die, die einmal eine gute Aufführung gehört haben, deren nun doch schon eine kleine Anzahl an verschiedenen Bühnen stattgefunden hat. Ich will ja nun durchaus nicht so symbolisch sein, selber hinauszureiten, um neue Seelen für meinen Liebesgarten zu werben; sonst müßte ich zuerst gegen alle jene Verfälschungen jeder Art zu Felde ziehen; ich wollte hier nur eine derselben,

die mit der Natur des Werkes zusammenhängt, und bei vielen ein wirkliches Mißverständnis bildet, aufzuklären versuchen, nämlich den Dunstkreis von symbolistischer Unklarheit, den bloße Einbildung darum gewoben hat, verscheuchen.

Wie vorhin gesagt, erscheint und gilt nun einmal das Vertraute des Stoffes als das „Wahre"; man glaubt daran; man glaubt an alles, was irgendwoher bekannt, vertraut, gewohnt ist. Aber das Wahre der Kunst ist ganz etwas anderes. Eine ihrer Wirkungen ist, uns das „Wahre", was wir durch die Erfahrung nicht kennen, auf ihren Wegen vertraut zu machen.

Wahr und symbolisch! In der Kunst fließen diese Begriffe ineinander. Lassen wir doch zum Schluß einige Leute reden, denen man wohl glauben kann. Zuerst den philosophisch genialen Schiller:

„Was sich nie und nirgend hat begeben,
Das allein veraltet nie."

Dann Goethe (aus meinem Leben, 11. Buch):

„Die höchste Aufgabe einer jeden Kunst ist, durch den Schein die Täuschung einer höheren Wirklichkeit zu geben. Ein falsches Bestreben aber ist, den Schein so lange zu verwirklichen, bis endlich nur ein gemeines Wirkliche übrig bleibt."

Und wie antwortet endlich der phantastischste aller Phantasten und realistischste aller Realisten, durch den Mund eines seiner klugen Narren, auf eine alte, dumme Frage? (Wie es Euch gefällt, III 3.)

„Die wahrste Poesie erdichtet am meisten."

23. August 1915.

Webers „Freischütz“.

Geleitwort zu meiner „Freischütz“-Aufführung in den Maifestspielen zu Cöln den 11. Juni 1914.

Jeder, dem das deutsche Theater am Herzen liegt, muß den Wunsch haben, gerade diejenigen Werke, welche so recht erst den Begriff „deutsches Theater“ ermöglichen, lebendig erhalten zu wissen. Darum Besorgte denken wahrscheinlich zu jeder Zeit: gerade jetzt sei es am nötigsten; und auch mir scheint in der Tat der Zeitpunkt jetzt besonders dazu angetan, unsere teuersten Werke durch möglichst gute Aufführung vor Vergessenwerden zu schützen, der Liebe und dem Verständnis neuer Generationen nahe zu bringen, aus ihrem innersten Geiste heraus neu zu beleben, wenn nicht gar sie neu zu entdecken. Denn die Strömungen dieser Zeit, die gerade denjenigen Eigenschaften unserer Kunst ungünstig sind, welche sonst dazu angetan waren, gewisse Werke unserer namhaften Meister uns ans Herz wachsen zu lassen, sind mächtig und vielfach, und eine Gefahr ist nicht zu verkennen, daß einer kommenden Generation Blüten früherer Kunstentwicklung ganz und gar entfremdet werden und der Schlüssel zu dem Verständnis nicht wiedergefunden wird. Ehe man sich mit dem Gedanken zufrieden gibt, daß es an der Kunst selbst liegen

solle, die ja auch mit der Zeit alt wird, hat jeder dafür Interessierte oder davon Beglückte die Pflicht, für sein Teil alles zu tun, daß sich herausstelle, ob es nicht an etwas anderem liegt, nämlich nicht an den Werken selbst, sondern an der Behandlung derselben. Gute Aufführungen bedeuten bei ernsten dramatischen Werken alles; aber unter einer guten Aufführung versteht jeder, der selbst innigst an dem Wohl und Wehe eines derartigen mit Leben erfüllten Kunstgebildes interessiert ist, eine solche, die zunächst einmal in großen Linien die Hauptfigur des inneren Bildes nachzeichnet, das der Künstler gesehen hat und somit aus *dessen* Geist heraus schafft unter vollster Anstrengung seines eigenen. Nur in *diesem* Sinne kann die oft aufgeworfene Behauptung von der Notwendigkeit einer eigenen Produktion bei der Reproduktion verstanden und bejaht werden. Alles andere ist Willkür, die abzulehnen ist. Um aber so ein geliebtes Werk glücklich durch den Zeitenstrom hinzulenken, gilt es nicht nur, die Scylla der „schöpferischen" Willkür zu meiden, sondern auch, es nicht in die Charybdis der geist- und sinnlosen Gewohnheit versinken zu lassen. Die letztere Gefahr besteht naturgemäß im allgemeinen mehr in solchen Zeitpunkten, wo eine Schöpfung, vom Erfolg getragen, von der momentanen Zeitströmung begünstigt durch sich selbst wirkend, vielleicht auch eine anspruchslosere Generation antreffend, nicht so sehr auf die vollendete Wiedergabe angewiesen ist und sich so selbst durchsetzt, vielleicht oft nur dank einer ganz bestimmten Eigenschaft, die gewisser-

maßen genügt, um trotz sonstiger schlechter Wiedergabe das Ganze über Wasser zu halten. Anders wird es, wenn die erste Frische und der erste Erfolg vorüber ist. Die Kunstgeschichte lehrt auf jeder Seite, daß selbst bei den allergrößten Erscheinungen ein Auf- und Abtauchen in der Zeit zu beobachten ist. Der Faden der Tradition pflegt bald zu reißen, und in die neuen Verhältnisse und Menschen, in die junge Welt paßt das alte Werk so nicht mehr herein. Je nachdem die Konstellation ist, läßt man dann dasselbe entweder versinken, oder man sucht einen neuen Stil der Wiedergabe, und hier pflegt dann gewöhnlich die erste Gefahr einzusetzen: das dem Werke Gewaltantun. Denken wir an unsere Zeit und unsern Fall: die romantische Oper. Es gibt vielleicht kein Kunstgebilde, welchem unsere Zeit so ungünstig wäre; wie die romantische Oper. Ich möchte sagen: was die Kunst im Leben ist, das ist die Romantik in der Kunst. Unser Leben aber wird immer maschineller, immer nüchterner, aller Innerlichkeit abholder; die Bestrebungen gehen nach Vervollkommnung im äußerlichen Sinne auf jedem Gebiet. Das Leben wird immer schneller, die Menschen leben immer zweckmäßiger, haben immer weniger Zeit. Auf die Kunst kann dieses nur sehr einseitig förderlich wirken, indem es nur der technischen Seite derselben zugute kommt. Bei der rapiden Entwicklung aller sonstigen geistigen Lebenselemente glaubt die Kunst nicht dahintenbleiben zu müssen, und dies erzeugt das Phänomen einer, ich möchte sagen, geistigen Kunstströmung, die sich in krampfhaft hastigem Suchen

nach neuen Kunstwerten und -anschauungen äußert. In der Tat sehen wir beinahe alle fünf Jahre oder knappe Dezennien neue Kunstrichtungen in Wort und Tat auftauchen, die gewöhnlich alles andere Daseiende oder Gewesene scharf ablehnen. Zugegeben, daß, wie gesagt, die Technik auch der Künste von dem regen Zeitgeist profitiert, so muß doch eigentlich das Tiefste, die Seele, die Innerlichkeit der Kunst in unserer Zeit arg zu kurz kommen. Ist sie schon in der heutigen Produktion so zurückgedrängt, daß man sie kaum erkennt, wenn sie einmal auftaucht, so müssen naturgemäß diejenigen Werke früherer Zeiten, die sich vorzugsweise durch eben diese Innerlichkeit und Zartheit — vielleicht bei weniger entwickelter Technik — auszeichnen, keinen Sinn mehr finden bei unserer Generation.

Wir sprachen von der romantischen Oper. Wenn nun eine Theaterleitung an ein solches Werk denkt und es aufführen will, so taucht als erster Gedanke der auf: dieses paßt ja gar nicht in unsere Zeit. Es gilt also — wenn es nicht in gewohnheitsgemäßer, übelster Tradition und Lieblosigkeit heruntergespielt wird —, es unserer Generation irgendwie schmackhaft zu machen, und dies führt oft zu noch ganz anderen und gefährlicheren Entstellungen als das erstere Verfahren. Die Schilderung, die Richard Wagner von einer Pariser Freischütz-Aufführung gibt unter dem Titel „Le Freischütz", ist bekannt. Es braucht nun nicht immer so schlimm zu sein wie in diesem Falle. Aber hier ist sehr deutlich die Richtung angezeigt, in welcher

am wenigsten gesündigt werden darf: nämlich das Bestreben gebrandmarkt, aus diesem Stück deutscher Waldromantik, aus diesem Blumenstrauß zartester und echtester Empfindungen ein Spektakelstück für ein Publikum von blasierten Lebemännern herzustellen. Da muß sich denn zeigen, daß selbst die virtuoseste Aufführung der vollständigen Musik und die pompöseste Szenerie total versagen müssen und ein Gebilde uns entstehen lassen, aus dem kein Mensch überhaupt klug wird. Ich kann mir denken, daß Wagner sich damals in Paris nach einer Vorstellung des Freischütz in irgend einer deutschen Provinzstadt gesehnt hat.

Eine Wiedergabe des Werkes im Sinne der ewigen Absicht seines Schöpfers muß also zunächst und vor allem von dem Bestreben diktiert sein, das schlagende Herz des Werkes herauszufinden; und das Herz des Freischütz ist das unbeschreiblich innige und feinhörige Naturgefühl. Die Hauptperson des Freischütz ist sozusagen der Wald, der deutsche Wald im Sonnenglanz, von Hornklängen und Jagdlust belebt, der Wald in mitternächtigem Gewitter und finsterer verrufener Schlucht, im ersten Aufblitzen der Morgenfrühe, im traulichen Hereinrauschen in das abendlich stille Försterzimmer. Die Personen spielen gegenüber der Natur sozusagen eine zweite Rolle. Sie sind, wie bei Eichendorff, beinahe nur als Staffage in die Landschaft hineingestellt. Aber eben aus dem Naturgefühl heraus verstehen wir auch diese schlichten Menschen und ihren Glauben an die finstern und freundlichen Gewalten, die diese Natur ge-

heimnisvoll beleben. Wir müßten dankbar sein, daß sich in einem so wertvollen und tiefen Kunstgebilde noch eine solche Fülle von wirklicher Naivität bewahrt hat, auch eine Eigenschaft, die uns, wie es scheint, unwiederbringlich verloren ist und doch zu aller Kunst gehört. Es werden auch Versuche gemacht, dem Freischütz die Naivität zu nehmen, aus der Furcht heraus, es könnte unserem aufgeklärten Zeitalter doch manches gar zu albern vorkommen, was da vorgeführt werden soll und woran wir doch nicht glauben. Aber es ist ein gewaltiger Unterschied zwischen naiv und albern. Ich finde, da muß man dann den Freischütz gar nicht geben. Wenn man ihn aber gibt, so ist meine Ansicht, daß man z. B. in der Wolfsschlucht jede szenische Angabe der Autoren auf das genaueste befolgen muß. Da darf nichts fehlen, aber auch nichts dazugemacht werden. Der allererste und gewichtigste Grund hierfür ist, daß alles, was vorgeschrieben ist, in der Musik lebendig erklingt, und für den, der zu hören die Gabe hat, genau ausgedrückt ist. Auge und Ohr müssen hier ein Gefühl werden. Wenn man also zu dem Flattern der Vögel, zu der das Gebüsch durchbrechenden Wildsau im Orchester, auf der Bühne etwas anders machen läßt, so ist die Musik lächerlich gemacht und höchst deplaciert. Aber zweitens sind, an sich betrachtet, die Vorschriften des Textdichters durchaus poetisch und sinnvoll, sogar die vier feurigen Räder, die noch W. A. Ambros als sinnlos beanstandete, passen durchaus in diese Spukwelt, an diesen Ort. Ich denke mir, daß der Dichter da ein

gespenstisches Gespann gemeint haben kann, von dem man weder Wagen noch Lenker sieht, und wo nur die Räder im phosphoreszierenden Licht durch die Waldschlucht sausen.

Freilich ist dergleichen leichter gedacht wie auf die Bühne gebracht. Aber was möglich, ist genau nach den Vorschriften zu bringen, muß gebracht werden, und zwar nichts mehr und nichts weniger. Denn so und nicht anders hat es vor dem Geiste des Textdichters gestanden, den selbst ein Goethe für nicht zu gering fand, über ihn zu äußern, als er von dem Welterfolg des Freischützen hörte: „Man sollte Herrn Kind auch einige Ehre erweisen" — und so hat es Weber komponiert, jede Note ein Treffer ins Schwarze. Bei der Wiedergabe eines solchen Meisterwerkes müßte gelten, was vor Gericht beim Schwören gilt, daß man nichts wegläßt und nichts hinzufügt. Das Weglassen entspringt immerhin einem edleren, wenn auch geradeso falschen Prinzip, nämlich dem Prinzip, was heute beinahe von der gesamten Kunst gilt, „zu stilisieren". Wenn aber ein Werk seinen eigenen Stil hat, so bedeutet dieses Stilisieren (übrigens ein schwer zu definierender Begriff) ihm seinen Stil zu *nehmen*. Solche Leute mögen es sehr gut meinen, aber sie sollten dann lieber den Freischütz nicht aufführen, sondern Werke, die mehr in unsere Zeit passen. Denn Vereinfachungen, Andeutungen und ähnliche angebliche Verbesserungen sind gerade solche Verunstaltungen wie das Gegenteil. Dieses Gegenteil, nämlich das ganz willkürliche Hinzutun, Ändern und Ge-

waltantun, geht gewöhnlich von denen aus, denen nicht nur, wie jenen Erstbenannten, das Verständnis fehlt, sondern auch der letzte Rest von Liebe und Achtung. Was da an Geschmacklosigkeit geleistet wird, um so einem Werk „aufzuhelfen", geht bis zum Äußersten. Ich selbst habe an einer ganz großen Bühne schon gesehen in der wundervoll poetischen Szene des „Freischütz", als vor der dämmerigen Waldschenke der Walzer langsam verklingt und der junge Jägerbursch mit seinem Menschenleid einsam zurückbleibt, daß ein einzelner Betrunkener — immer zu der Weberschen Musik — noch seine Späße trieb und von einer handfesten Kellnerin aus dem Wald entfernt wurde. Die Formel für diese ganze Gesinnung läßt sich nicht präziser fassen, als in dem Wort des den Nibelungenring inszenierenden Theatergewaltigen: „Jetzt werd' ich mal die Sache ganz anders anfassen." Eine Forderung für dieses Werk, die außerdem eine erste und allgemeine für jedes musikalisch-dramatische Erzeugnis ist, ist, daß alles, was auf der Bühne geschieht, solange Musik spielt, aus dieser Musik hervorwächst und sich nicht in Gegensatz dazu stellt; welch letzteres natürlich sofort geschehen muß, wie nicht der Ausdruck der Musik in jeder Einzelheit von dem Darsteller empfunden und in Miene und Geste umgesetzt wird, seinen Ton färbt und seinen Vortrag bestimmt.

Einheitlichkeit heißt also bei einer solchen Aufgabe das Losungswort, dem sich mit gleicher Berechtigung kein anderes an die Seite stellen läßt. Denn einmal: im

Kopfe des Schöpfers war es e i n Bild, von e i n e m Geiste durchtränkt, e i n lebendiger Organismus. Dann, bei dem In-die-Erscheinung-treten, auf dem Wege in die Welt, spaltet es sich in Teile: in die Faktoren, in verschiedene Köpfe, in die Vielheit. Diese Teile s o zusammenzufügen, daß das alte Urbild entsteht, die Töne zu d e m Akkord zusammenzustimmen, der den alten Urgrundton hören läßt: Das ist meine Aufgabe in diesen Tagen; mögen alle Beteiligten vereinigt sein im Willen zur T r e u e g e g e n ü b e r d e m K u n s t w e r k!

1. Juni 1914.

Der Parsifalstoff und seine Gestaltungen.

Vortrag gehalten in Straßburg am 9. Januar 1914, in Leipzig am 4. März 1914, in München am 20. Mai 1914.

Wenn ich anläßlich der bevorstehenden Erstaufführung des Wagnerschen Parsifal (in Straßburg) über den Parsifalstoff rede, als welcher gegenüber dem Wagnerschen Drama nicht nur die Sage, das Märchen, sondern auch Parsifalgedichte der früheren Literatur zu betrachten sind, so geschieht dies nicht, um Wagners Parsifal zu „erklären" oder eine sogenannte „Einführung" zu geben. Denn jedes Produkt der menschlichen Phantasie, welches auf den Namen Kunstwerk im wahrsten Sinne Anspruch macht, hat seine eigenen Gesetze in sich selbst und ist nur durch sich selbst erklärbar. Dieser Satz ist in einem strengeren Sinne wahr als man gemeinhin annimmt. Man könnte den Satz aufstellen, daß in dem Maß, als ein Kunstwerk zu seinem Verständnis anderweitigen Wissens als in ihm selbst zu finden ist, bedarf, es unvollkommen ist; oder diesen Satz auch umgekehrt positiv fassen. Wenn ich hier von Vollkommenheit rede, so darf das nicht verwechselt werden mit Größe, oder sonstigen wertvollen Eigenschaften eines Kunstwerkes. Unter Vollendung beim Kunst-

werk verstehe ich immer ein In-sich-Vollendetsein ohne Beziehung auf anderes und ohne ein Sich-Stützen auf Werte außer ihm; welches also eine Unabhängigkeit vom Stoff in sich begreift. Jemehr ein Kunstwerk in diesem Sinn sich der Vollendung nähert, desto mehr wird es einem lebendigen Organismus gleichen. Teile des fertigen Werkes, die sich nicht aus diesem selbst erklären lassen, sondern eines Kommentares von außen bedürfen, deren Entstehungsgrund man erst kennen lernen muß, um ihr Dasein in dem Werk zu begreifen, liegen wie unverdaute Steine in dem lebendigen Organismus. Als deutliches Beispiel erinnere ich hier an eines der bewundertsten Kunstwerke, welches eine der größten dichterischen Konzeptionen darstellt, an Faust, wo man, namentlich vielfach im zweiten Teil in Einzelheiten, ja in ganzen Partien genau fühlt, wie der warme Blutstrom des Werkes durch diese toten Teile nicht hindurchgeht, durch diese persönlichen Anspielungen, zeitlichen Beziehungen, die untergebracht sein wollten, die aber das Ganze nichts angehen. Daß also das fertige Kunstwerk, das seinen Stoff überwunden hat und als ein Neues aus den Stoffen sich ergibt, die als solche gewissermaßen gar nicht mehr drin sind: daß also ein solches, sage ich, nichts mehr, wenigstens im künstlerischen Sinn mit dem Stoffe zu tun hat: dies haben echte und wahrhafte Künstler aller Zeiten empfunden, aber wohl selten so treffend in Worte gefaßt wie der geniale G. A. Bürger, der, durchdrungen von der Vollendung seiner Meister-Ballade Leonore, aufzeigt, wie eine ganze

Sorte von Leuten ein Kunstwerk zu betrachten pflegt, wenn er in dem Gedicht an Göckingk sagt:

> Schon hör' ich Krittler-Mordgeschrei
> In meinem stillen Grabe,
> Wer die Lenore doch wohl sei,
> Ob sie gelebet habe?

Denken wir uns nun ein in besagtem Sinne vollendetes, also in sich vollendetes Kunstwerk, so wird man, um zu einem Verständnis zu gelangen, am sichersten sich auf dem Holzweg befinden, wenn man nach seinen Quellen sucht oder sonst irgendwie sich in den Stoff vertieft, anstatt in den aus dem Stoff herausgeborenen lebendigen Organismus des Werkes. So wird also auch der mit der Wiedergabe eines solchen Werkes betraute Ausführende, sei es Schauspieler, Sänger, Regisseur oder was sonst, nichts, aber auch gar nichts für seine Auffassung profitieren, wenn er die historischen, literarischen Vorläufer-Quellen durchforscht, sondern nur dann von Verständnis des Werkes reden können, wenn ihm alles in diesem selbst, also auch jede Stimmung und jedes Einzelne im Zusammenhang mit dem Ganzen plausibel und lebendig geworden ist. Es ist dasselbe, als wollte man, um einen Menschen genau kennen zu lernen, dessen Stammbaum genau studieren anstatt ihn selbst, seinen Leib, seine Seele.

Inwiefern aber das Beschäftigen mit dem gleichnamigen Stoff neue Lichter auf das Werk dennoch werfen

kann, ist eine andere Frage. Zwar antworten die Ergebnisse dieser Untersuchungen niemals auf die Frage „wie ist's", jedoch sehr wohl auf die Frage „w i e s o wurde das so". Es stellt das Werk in den Zusammenhang des Lebens und der Zeiten und regt ein Interesse anderer Art an. Diese Unterscheidung festgehalten, wollen wir uns also jetzt dem Stoff zuwenden, vorher aber noch einen speziellen Fall namhaft machen, der die häufigste Verkennung der Gesetze des Kunstwerks als Organismus oder der Verwechslung des Rohstoffes mit geprägter Form darstellt: ich meine den Irrtum, gleichnamige Dichtergeschöpfe für dieselbe Person zu halten. Die Gleichheit des Namens, ja einer Reihe von Handlungen, ist nicht die Identität der Person, bei Geist-Erzeugtem so wenig wie bei Leib-Erzeugtem. Man wird bei näherem Nachdenken zugeben müssen, daß z. B. der Hagen Hebbels fast gar keine Ähnlichkeit mit dem Hagen Wagners hat und doch gibt es mehr Leute als man denkt, die vom „Hagen" schlechtweg als derselben Figur bei zwei verschiedenen Dichtern reden; ich sagte: Ähnlichkeiten; Identität ist aber noch mehr als Ähnlichkeit; der Name und eine bestimmte Tat oder mehrere sind im Sinne des Dichters gesprochen weiter nichts als ein äußerer Anlaß, eine geschaute Figur zu zeichnen, die mit der anderen, wenn sie fertig ist, gar nichts mehr zu tun hat, wenigstens nicht mehr, als irgendwer von Ihnen mit einem andern Nachkömmling Ihres Urgroßvaters. Besonders geeignet, diese Erwägung klarzumachen, ist ein Beispiel

aus dem Bereiche unseres Themas: Parsifal. Hier sehen wir sogar denselben Dichter, schöpfend aus derselben Quelle, in zweien seiner Werke denselben Helden der Sage nennen. Von Weitem sieht es also aus, als wäre es einer; bei näherem Hinsehen merken wir, daß es zweie sind, denn der eine ist vom anderen in der Grundbedingung seiner dichterischen Existenz verschieden. Der Parsifal im Parsifal ist Asket und sein Asketentum die Haupteigenschaft des Helden, ja die das ganze Werk bewegende und seinen Fortgang ermöglichende Kraft. Im Lohengrin hat Parsifal den Lohengrin erzeugt. „Mein Vater Parzival trägt seine Krone", dieses eine Wort „Vater" stempelt ihn also zu einem ganz anderen Menschen. Stünde dieser Parzival in der Mitte eines Dramas, so müßte dieses ganz anders verlaufen, d. h. wäre ein ganz anderes. Was Wagner aber schreiben wollte, als er Parsifal zu dem Helden seines Werkes wählte, sind eben gerade diese Vorgänge und dieses Weltanschauungsbild, in dessen Mitte er einen Asketen brauchte. Wie er heißt, ist gleichgültig. Was die anderen Parsifaldichter schreiben wollten und geschrieben haben, ist ganz, ganz etwas Anderes, ganz sicher von Wagner, zum großen Teil auch unter sich, so grundverschiedene Konzeptionen, als sie nur gedacht werden können. Dies steht außer allem Zweifel.

Und trotzdem wehrt sich etwas in uns, anzunehmen, daß außer dem Namen alle diese Werke nichts miteinander gemein haben sollen.

Was ist denn nun das wahrhaft Identische in allen Werken, die „Parsifal“ benannt sind? Was ist der gemeinsame Kern, wenn es einen gibt? So präzis ich dies auszudrücken vermag, ist das wahrhaft in allen Gestaltungen des Parsifalstoffes Identische: Ein Held sucht und gewinnt ein Gefäß und eine Waffe, die gewisse Kräfte an sich haben und mit denen er Gutes wirkt. Dieser Kern ist uralt, alles andere, was sich in den Gestaltungen der Parsifalmaterie als Motiv, Zug, als Person oder Sache da oder dort einzeln oder gemeinsam findet, ist im Laufe der Zeiten aus diesem Kern herausgewachsen, hat sich um ihn herum gebildet. Vor allem aber haben sich alle diese Bestandteile, die ältesten, wie die zahlreich hinzugekommenen je nach Zeitalter und Individualität der Dichter umgedeutet. Dies ist von höchstem Reiz zu beobachten und neben dem Künstler, bei dem das sinnvolle Hineinversenken in den alten Stoff ein so erhabenes Gebilde zeitigte, wie das Bühnenweihfestspiel Parsifal, müssen wir auch den Gelehrten dankbar sein, die uns durch ihre Forschungen so sehr erleichtern, einen Blick in die Werkstätte des Geisteslebens vergangener Jahrhunderte zu tun und uns Belehrungen verschaffen, die ebenfalls in hohem Grade genußreich sind. Um es gleich voraus zu sagen, spreche ich in allen folgenden Mitteilungen wissenschaftlicher Natur durch den Mund hauptsächlich zweier Gelehrten. Es sind dies: Dr. Leopold von Schröder und Dr. Victor Junk, auf deren Arbeiten ich mich stütze. Das

Interesse an der deutschen Vergangenheit, wie diese sich im Geistesleben, in Literatur und Kunst, spiegelt, ist bekanntlich erst seit knappen eineinhalb Jahrhunderten, besonders durch Herder, wieder wach geworden. So ist der Parsifalstoff, der doch der beliebteste im Mittelalter war, erst seit etwa hundert Jahren Gegenstand der wissenschaftlichen Forschung und des Interesses der Literatur geworden. Als Wagner den Parsifal konzipierte, hatte er von Originalwerken als Hauptquelle wohl nur den Wolfram und zwar in der Übersetzung und Bearbeitung von San Marte, die 1836 in Magdeburg erschienen war und die ihm im Jahre 1858, als die zweite Auflage erschien, Mathilde Wesendonk übersandte. Die Forschung befand sich auf dem Standpunkt, daß die Gralsage christlichen Ursprungs sei, der Kern derselben Heiligen-Legende. Dabei betrachtete man als Ausdruck der Sage nur die rein literarischen Dokumente, also die Parsifal-Dichtungen des Mittelalters, welche allerdings mit legendarischen Motiven allenthalben durchsetzt sind. Die Gralsromane und -gedichte müssen um das Ende des 12. Jahrhunderts wie Pilze aus der Erde geschossen sein. Man kann die wichtigsten Namen in 4 Abteilungen nennen. Die erste repräsentiert Chrestien de Troyes mit seinem „Perceval“, den auch Wolfram gekannt hat. Er ist als Ausgangspunkt der mittelalterlichen Gral- und Parsifal-Literatur zu betrachten. Chrestien vollendete sein Gedicht nicht, es blieb ein Fragment. Seine Fortsetzer und nächsten Nachfolger bilden eine zweite Gruppe. Die wichtig-

sten Namen der ersteren sind Gautier, Mannessier, Gerbert von Montreux. Unter den letzteren sind zu nennen der Name des Dichters Robert de Borron und seines Werkes „Josef von Arimathia“, dann die Namen der Dichtungen von unbekannten Dichtern: „Grand St. Graal“ und die „Quête“. Diese letzteren zeichnen sich besonders als durch die Legende angehaucht, als geistliche Gruppe aus. Chrestien gilt, wie vorhin gesagt, als der Wolfram am nächsten Verwandte. Die von diesem selbst anerkannte Quelle ist aber der Provenzale Kiot oder Giot, dessen Existenz noch bis vor kurzem angezweifelt wurde, so noch von Wilhelm Hertz. Die langwährende Streitfrage ist aber jetzt zu Gunsten Kiots entschieden, so daß man Wolfram mit ihm zusammen als dritte Gruppe nennen kann. Neben Leopold von Schröder und Victor Junk war es als erster ein Professor von der Straßburger Universität, Herr Professor Dr. Ernst Martin, welcher für Kiot eintrat u. a. auch in seiner Kaiserrede 1903 in der Straßburger Universität. Wiederholt nennt Wolfram Kiot als seinen Gewährsmann, z. B. wenn er sagt:

Herr Kiot ist ein Provenzal
Und fand die Mär von Parzival,
Erzählt in einem Heidenbrief. —
Wie er's französisch übertrug
Werd' ich in deutscher Sprache bringen
Wenn meiner Kunst es wird gelingen.

Und ein anderes Mal sagt er, *setzt ihn also ausgesprochen dem Chrestien gegenüber.*

Von Troyes der Meister Christian
Hat der Mär' Unrecht angetan
Mit Fug beklagt das Herr Kiot,
Der uns die *wahre* Mär' entbot.

Die vierte Gruppe und letzte ist in dem Namen Heinrichs von dem Türlin gegeben, zugleich der jüngste der genannten. Sein Gedicht: Der Abenteuer Krone, dessen Held nicht Parsifal, sondern Gawan heißt, ist um 1220 gedichtet.

Da man andere Quellen nicht beachtete oder ablehnte, nahm man die legendarischen Züge dieser Dichtungen als die primären, als Kern der Graldichtung christliche Legende an. Nach dieser sollte der Speer die Lanze des Longinus sein, mit der dieser dem am Kreuz hängenden Heiland in die Seite stach; (notabene tritt die Lanze als *Speer* des Longinus erst *nach* Chrestien auf;) der Gral selbst die Blutschüssel, in der das Blut des Erlösers aufgefangen wurde usw. Nun spielen ja freilich einige solche Züge eine Rolle in allen Gralsdichtungen, doch andere, den meisten gemeinschaftliche sind aus dieser Sphäre her nicht zu erklären, sie bleiben unbeachtet oder rätselhaft. Dabei gehen die heiligen, christlichen noch nicht einmal konsequent durch. Bei dem größten und populärsten mittelalterlichen *deutschen* Dichter des Parsifal, Wolfram, ist die Lanze nicht heilig, sondern die eines Heiden, der Gral ein Stein, vor allem aber: wo bleibt der Held selbst, der in der christlichen Legende gar nicht unterzubringen

ist, die nur an dem leblosen Gegenstand haftet? Denn was nirgends, in keiner Gestaltung des Gralstoffes fehlt, ist der Gralsucher. Held, Waffe, Gefäße, deren Gewinnung und Wunderkraft ist durchgehends da.

In alles kommt mit einem Schlage volles Licht durch das Werk Leopold von Schröder's „Die Wurzeln der Sage vom heiligen Gral (Wien 1911), dessen Hauptinhalt Victor Junk als „eine geradezu genial zu nennende Entdeckung" bezeichnet und wodurch die Parsifalforschung 2 Jahre vor dem Freiwerden des Wagnerschen Parsifal plötzlich in ein anderes Stadium tritt. In dieser Schrift weist Schröder, wohl überzeugend, nach, daß der Kern der Parsifalsage ein uralt arischer Mythos ist. Als Bindeglied zwischen heidnisch vorzeitlichem Mythos und Sage resp. mittelalterlicher Dichtung tritt das Märchen ein. Schröder sagt: „Nach meiner Überzeugung hat der reich ausgesponnene, vielverzweigte unendlich mannigfach variierte Sagenkreis vom heiligen Gral eine Fülle von Sagen und Legenden des verschiedensten Ursprungs in sich aufgenommen. Es ist ein mächtiger Strom, dessen Wasser von mehreren anderen Strömen gespeist wird. Einen dieser Ströme, und zwar einen der wichtigsten, glaube ich in der alt-arischen Sage, im Mythos der arischen Vorzeit erkennen zu müssen. Um diesen Strom möglichst nach seinem Ursprung beobachten zu können, fassen wir zunächst das älteste Denkmal der Arier, den Veda, ins Auge." Hiermit wendet sich also Schröder zu den Indern und deren Kultur, der ältesten,

von der wir Kunde haben. Sonne und Mond dachten sich die Inder als Gefäße, himmlische Gefäße, deren Inhalt von den Göttern und den abgeschiedenen seligen Menschen getrunken wird; und zwar die Sonne als Milchtopf, Kochtopf, Breitopf, als ein Gefäß mit heißer, warmer Nahrung, dann als Milchkuh, als Wunschkuh. Den Mond als Gefäß mit himmlischem Rauschtrank gefüllt, dem Soma, ja, als identisch mit dieser Flüssigkeit, da Soma der Mondgott selbst ist. Beide spielen im Ritual der Inder eine große Rolle. In religiösen Opferfesten wurde als Sonne ein Topf mit heißer Milch dargebracht, beim Somaopfer der kühle Rauschtrank, eben der Soma. Auch gemischt treten beide im Ritus auf, am sinnvollsten aber in der Aufeinanderfolge Sonne, Mond: heiße Nahrung, kühler Trank, in der das unmittelbare Folgen der Regenzeit auf die höchste Sonnenglut der Sommerszeit angedeutet wird. Die Sonne als heiße Nahrung bergender Behälter, Wärme und Speise spendend, der Mond als kühles, labendes, auch einschläferndes Getränk im Gefäß, welches sich leert und wieder anschwillt, worauf die Mondphasen hindeuten, sind einleuchtende Bilder und kehren im wesentlichen in der Phantasie vieler anderer arischer Völker als ähnliche Vorstellungen in Märchen, Sagen, Gebräuchen, Gedichten, Sprichworten ꝛc. wieder, deren von Schröder eine große Anzahl beibringt. Ich will hier nur eine Kesselgeschichte erwähnen, die wegen mancher anderer Züge noch bedeutsam ist und uns heimatlich am nächsten steht. Sie findet sich in der Edda, im

sogenannten Hymirlied. Wir werden hier alle wichtigsten Motive der Gralsage beisammen finden in der ältesten Fassung. Es handelt sich um ein Göttergelage, bei dem auch sonst bekannten Meerriesen Ägir. Es fehlt zum Kneipen bloß der Kessel mit Bier.

Thor, der Gewittergott, wird gebeten, den Kessel zu suchen, „dann kann ich euch allen Ael versprechen.“ Thor zieht mit Tyr aus, den Kessel vom Riesen Hymir, der im Osten der Urgewässer wohnt, zu holen resp. ihn mit Gewalt und List zu nehmen. Hymir lebt mit einem merkwürdigen Verhältnis zusammen, sie ist die Großmutter des Thor und hat 900 Köpfe.

„Da fand der Enkel die furchtbare Ahne,
Die hatte der Häupter einhundert mal neun.“

Wir wollen uns hier gleich merken, daß diese Ahne sofort gegen ihren Hymir Partei nimmt.

„Verwandte der Riesen, ich will Euch Beide
Kühne unter die Kessel verstecken,
Mein Liebster ist manchmal leidig gemutet
Und gegen die Gäste gar nicht hold.“

Zum Abendessen bei Hymirs ißt Thor nicht weniger wie zwei ganze Ochsen; beim Fischfang, während Hymir bloß zwei Walfische fängt, fängt Thor die Mitgardschlange und benutzt dazu als Köder den Kopf eines Ochsen. Bei dem Kampf um den Kessel gibt das eben beschriebene Kebsweib des Hymir ihrem Enkel, dem Thor, den guten Rat,

ihrem „Liebsten“ den Riesenbecher an den Kopf zu werfen. „Wirf ihn an Hymirs Haupt, das härter dem alten Fresser als irgend ein Kelch.“ Dieses tut auch Thor, stülpt sich dann den Kessel um den Kopf und will so zurück zu seinen Göttern und Freunden gehen. Hymir aber sammelt sein Volk und setzt ihm nach. Als dieses Thor sieht, bleibt er stehen, setzt sich den Kessel wieder vom Kopf und erschlägt mit seinem Hammer Myolnir die ganze Riesengesellschaft. Dann kehrt er zurück in die Halle des Ägir:

„krafterprobt kam er zum Kreise der Götter
und hatte den Kessel des Hymir besessen,
draus sollen die Seligen im Saale des Ägir
den Ältrunk schöpfen zu allen Ernten.“

Daß der Kessel hier kein Topf mit heißer Milch oder heißem Brei ist, wird uns nicht weiter wundern, da wir für germanische Göttergelage uns diesen Stoff nicht als den richtigen denken können. Außer dem Bierkessel ist aber noch besonders bedeutsam für unsere Betrachtung: 1. der Gott, der das Gefäß gewinnt, 2. die Waffe (der Hammer), womit er es gewinnt, 3. eine Prosabemerkung zu dem folgenden Gesang der Edda: Statt des Feuers diente helles Gold zur Beleuchtung; das Bier trug sich selber auf.

Unzertrennlich nämlich von der Vorstellung der Gestirne als Lebensspenderin ist der göttliche Held und dessen siegende Waffe.

Götter und selige, abgeschiedene Menschen dürfen den Inhalt der Himmelsgefäße direkt genießen. Den Menschen wird der Segen indirekt aus den Händen der Himmlischen gespendet als Licht, Regen, Fruchtbarkeit. Aber feindliche Dämonen machen den Besitz streitig, die Wolken verhüllen die Sonne; der Regen läßt auf sich warten; dann erscheint wohl ein göttlicher Held mit siegender Waffe, der sie damit zurückgewinnt. Auf welche Weise germanische Götter und Riesen dies besorgen, haben wir gesehen. In der indischen Götterwelt ist es Indra, der den himmlischen Breitopf erobert, der, wie wir wissen, die Sonne bedeutet. Er durchbohrt im Kampf um das kostbare Gefäß den Ghandarwen (den himmlischen Hüter des Soma) mit dem Pfeil oder er spaltet den gelben Brei mit dem Schwert oder der Lanze, d. h. er öffnet das den Brei enthaltende Sonnengefäß. Der Inhalt desselben kommt den Menschen zu gut. Er selbst trinkt Soma, den geliebten Rauschtrank und zwar trinkt er gleich dreißig große Kufen aus. Es scheint aber, daß er auch den Menschen etwas von dem Göttertrank Soma abgibt, denn Indra ist nicht nur der Eroberer der Sonne, sondern er befreit auch das Wasser aus der Gewalt der Dämonen mit dem Donnerkeil bewaffnet. Dieser Donnerkeil ist das Gewitterinstrument; das Somafest ein Regenzauber. So wie Thor, erscheint Indra nie ohne die Waffe, beide gehören zusammen. Im alt-arischen Ritual erscheint die Waffe auch, bald Pfeil, bald Donnerkeil oder ähnliches Wurfinstrument und zwar neben den beiden himmlischen Ge-

fäßen, dem Milchtopf und dem Somatrank: Sonne, Mond und Gewitterwaffe.

Diese Ingredienzien: Held, siegende Waffe und segenspendende Gefäße bleiben durchgängig in allen Gestaltungen des Parsifalstoffes beisammen, ja sogar ohne die Spuren ihrer ursprünglichen Beschaffenheit und ihre Herkunft ganz zu verleugnen. Zum Gral gehört der Gralsucher, zu diesem die Waffe. Wollen wir hier noch ins Auge fassen, daß ursprünglich, wie wir sahen, statt eines Gefäßes zwei Gefäße auftreten, und daß eine Eigenschaft des Zauberkessels gleich den himmlischen Gestirnen das Freischweben in der Luft ist.

Aber der *Begriff* des Grals schwebt gerade so in der Luft wie er selbst. Wir müssen uns gegenwärtig halten, daß, um mit einem so geheimnisvollen Ding wie dem Gral eine bestimmte Vorstellung zu verbinden, wir an seine *Eigenschaften*, nicht etwa an seine Gestalt denken müssen. Die Gestalt wechselt, und wenn auch Gral „Schüssel" heißt, so ist das doch nicht das charakteristische an ihm und auch nicht das gleichbleibende, denn z. B. schon bei Wolfram ist der Gral ein Stein; dagegen, *wo* der Gral auch auftritt und in welcher Gestalt, finden wir immer dieselben Eigenschaften, vorzüglich die seiner Wunderkraft, die wir als aus den eben besprochenen uralten Motiven abgeleitet betrachten dürfen. Der Gral ist freischwebend, lichtverbreitend, lebenspendend, speisegebend, verjüngend, nicht willkürlich auffindbar. Diese Eigenschaften sind durchgängig und zeigen sich *an jeder*

Gestalt, er ist oft noch Tote erweckend, jeden Wunsch aufhellend, siegverschaffend, also immer unirdisch und beglückend. In Robert von Borrons Gedicht ist der Gral als Blutreliquie aufgefaßt. Die Schüssel mit dem Blut des Heilands schwebt frei herum und speist den Josef von Arimathia vierzig Tage lang im Kerker. In Wolframs Gedicht heißt es vom Gral:

„Auf einem grünen Achmardei
Trug sie des Paradieses Preis
Des Heiles Wurzel, Stamm und Reis.
Das war ein Ding, das hieß der Gral,
Ein Hort von Wundern ohne Zahl."

Und dann weiter in seiner Naivität:

„Was einer je vom Gral begehrt,
Das ward ihm in die Hand gewährt,
Speise warm und Speise kalt,
Ob sie frisch sei oder alt,
Ob sie wild sei oder zahm."

Daß an diese Wundereigenschaften der heilige Charakter sich anknüpft, darf uns von den Dichtern des christlichen Mittelalters nicht verwundern. Eine oft mit dem Gral zusammen auftretende Eigenschaft ist auch die, daß er für gewöhnlich verhüllt ist; das ist bei dem Gral als Heiligtum natürlich zu erklären als Schutz vor profaner Berührung. Seine Abkunft von dem alt-indischen Mythos belegt aber Schröder durch einleuchtende Hinweise auf Stellen aus dem Rigvedalied:

„Durch Reihen von Decken verhüllet,
Von Brihatsängern, o Soma, behütet,
Die Steine hörend stehst du da,
Kein Irdischer genießt von dir“

und legt die Wahrscheinlichkeit nahe, daß die Decken und Hüllen des Somagefäßes die die Sonne oder den Mond bedeckenden Wolken sind.

Ähnlich ist es mit der Lanze, dem Abkömmling des alten Gewitterinstrumentes, der Donnerwaffe. Auch sie ist im Verlauf der Entwicklung heilig geworden, jedoch nicht durchgängig. Ihre ständige Eigenschaft ist das Bluten. Bei Wolfram ist sie die Lanze eines Heiden. Anfortas empfängt von ihrer vergifteten Spitze die nie heilende Wunde. Diese Spitze bleibt in der Wunde stecken und wird von dem Arzt entfernt. Von nun an blutet diese Lanze unaufhörlich. Die Stelle im Gedicht, als Parsifal sie zum ersten Male sieht, heißt:

„Da plötzlich zog der Jammer ein
Ein Knappe kam zum Saal gerannt
Mit einer Lanze in der Hand,
Die aus der Schneide Blut ergoß,
Das ihm bis in den Ärmel floß.“

Wir erfahren später, daß diese blutende Spitze eine zauberkräftige Wirkung hat. Sie lindert durch die Berührung mit der Wunde die Schmerzen; die merkwürdigerweise mit dem Mondwechsel im Zusammenhang stehen, was möglicherweise auch ganz unchristlichen Ursprung hat.

„Sie und des Mondes Wechsel schaden
Der Wunde so, daß ohne Gnaden
Um solche Zeit der arme Mann
Keine Ruhe finden kann ꝛc.“

[Hertz.]

Trevrizent frägt Parsifal:

„Sahst du den Speer, vermeld' es mir
Zu Munsalväsch im hohen Saal? —
Daß seinen Lauf Saturn einmal
Vollbracht und wieder beim Aufgang stund,
Das ward uns durch die Wunde kund
Und durch den späten Lenzesschnee
Nie schuf, wie damals solches Weh
Der Frost dem lieben Oheim dein,
Der Speer mußt in der Wunde sein,
Zu lindern Not mit andrer Not —
So ward der Speer vom Blute rot.“

Und später:

„Sein Leib wird kälter als der Schnee.
Da man ein Gift verbrennend heiß
An jenes Speeres Spitze weiß,
Legt man ihn in die Wund' hinein
Er treibt hinweg der Kälte Pein.“

[Pannier.]

Hier sehen wir die heilende Kraft der Lanze, obgleich diese nicht heilig ist, sie hat *magische* Kräfte. In den jüngeren französischen Dichtungen, den Nachfolgern Chre-

stiens, wird diese Eigenschaft als eine Wirkung des Blutes Christi dargestellt, bei welchem man aber doch annehmen müßte, daß die Heilkraft bei *jeder* Wunde wirksam sei; dagegen die Idee, daß es eben die selbstgeschlagene Wunde sein muß, ist sicher älter und rein poetisch. Bei Wagner, bei dem der Speer auch heilig ist, vereinigt sich beides:

„Nur eine Waffe taugt: —
Die Wunde schließt
der Speer nur, der sie schlug."

Wer denkt hier nicht an die schöne Stelle im Tasso, wo Antonio kommt, den von ihm beleidigten Tasso zu versöhnen und dieser ihm antwortet:

„Die Dichter sagen uns von einem Speer,
Der eine Wunde, die er selbst geschlagen,
Durch freundliche Berührung heilen konnte.
Es hat des Menschen Zunge diese Kraft;
Ich will ihr nicht gehässig widerstehn."

Wagner hat seiner Lanze noch einen neuen, zugleich an sein eigenes Leben und Kämpfen erinnernden Zug verliehen, den: daß der Held diese heilige Waffe im profanen Streit nicht führen darf:

„Das Heiltum heil mir zu bergen
— — — — — — — — — — — —
ich Wunder jeder Wehr mir gewann.
Denn nicht ihn selber

durft' ich führen im Streite;
unentweiht
führt ich ihn mir zur Seite
— — — — — — — — — —
des Grales heil'gen Speer."

Die Anwendung ist nicht schwer. Der Speer mag bei manchem Überfall in der Hand gezuckt haben, zum Dreinschlagen.

Ganz unberührt von Heiligkeit, aber wiederum mit deutlichsten Zeichen der Herkunft sehen wir Lanze, Gral und Helden im Märchen. Daß, wie ich vorhin sagte, das Märchen das Bindeglied sei zwischen uraltem Mythos und mittelalterlicher Literaturdichtung, ist aus dem poetischen Inhalt vielleicht ebenso einleuchtend, als es schwer sein mag, dies historisch zu beweisen. An Stelle eines Nachweises genügt aber vielleicht ein Hinweis, den Friedrich von der Leyen gibt, und der uns lehrt, das Alte vom Altertümlichen zu unterscheiden; er sagt: „Ein Märchen, das sich in unseren Tagen das Volk erzählt, kann, weil es immer noch dieselben uralten Motive wiedergibt, die es schon vor Jahrtausenden wiedergab, viel altertümlicher sein als eine Dichtung, die tausend Jahre älter ist, die aber diese Motive dem Kunstbedürfnis ihrer Dichter und Hörer entsprechend umgestaltete und aus ihnen gerade das eigenste fortnahm, weil sie es für albern und unzulänglich hielt." So spricht in unserem Falle ein Märchen durch seinen Inhalt deutlich genug für das hohe Alter seines Ursprungs, für die Altertümlichkeit

seiner Motive. Es ist das Märchen, welches Dr. Victor Junk in seiner großen Abhandlung „Gralsage und Graldichtung des Mittelalters“ ausführlich mitteilt von Peronnik dem Dümmling. In einem Sammelwerk bretonischer Sagen und Märchen „Le foyer breton“ hat Emilie Souvestre dieses Märchen aufgezeichnet unter dem Titel: „Peronnik l'idiot“. Ganz kurz erzählt, und mit Weglassung alles dessen, was nicht zu dem Thema unserer gegenwärtigen Betrachtung gehört, ist der Inhalt folgender: Ein armer Kuhhirt von ausgesprochenem Dümmlingscharakter, namens Peronnik, hört von dem Zauberschlosse Kerglas. Dort bewacht der Riese Rogéar ein Becken und eine Lanze, le bassin d'or et la lance de diamant, die beide magische Eigenschaften haben. Das goldene Becken ist imstande, alle Gaben, die man wünscht, im Augenblick herbeizuschaffen, auch heilt es von allen übeln, ja erweckt selbst die Toten. Die Lanze leuchtet wie eine Flamme, tötet und zerschlägt alles, was sie berührt. Peronnik will diese Dinge gewinnen und macht sich auf die Abenteuerfahrt. Von den mannigfachen Gefahren echt märchenhafter Natur, die er zu überstehen hat, interessieren uns folgende: Im „Tal der Wonnen“ widersteht er erfolgreich den Lockungen wohlriechender Speisen und schöner nackter Mädchen. (Wir sehen von ferne das Wunderschloß Wolframs, wo Gawan seine Abenteuer übersteht und Klingsors Zaubermädchen.) Über die Furt des Flusses, der das Schloß Kerglas vom Land trennt, hilft ihm eine häßliche, gelbe Frau (la dame jaune),

die sich die Pest nennt. Wir werden sie in den verschiedenen Gestalten, auch als Kundry, wiedererkennen. Mit den endlich gewonnenen Becken und Lanze verrichtet er Wunderdinge. In seinem von Hungersnot und Krieg verwüsteten Vaterland erweckt er mit dem Becken Tote wieder zum Leben, tötet und belebt mit der Lanze Feinde und Freunde.

Ich erwähnte vorhin, daß die Gefäße bald in der Zweizahl, bald in der Einzahl auftreten, so daß von den ursprünglichen drei Symbolen (Sonne, Mond, Gewitterwaffe) oft nur ein Gefäß und Waffe, oft auch zwei Gefäße und Waffe auftreten. Bei den feierlichen Gralsprozessionen in den mittelalterlichen Dichtungen figurieren neben der Lanze entweder nur der Gral oder zwei Gefäße, also entweder zwei oder drei Symbole; bei Chrestien und seinen Fortsetzern als drittes Symbol ein Silberteller, bei Wolfram zwei Silbermesser. In dem Peronnik-Märchen waren es, wie wir sahen, außer der Waffe nur ein Ding, das goldene Becken. Es gibt aber noch ein Märchen, in dem die Dreizahl der Symbole unverkümmert bewahrt ist, es ist das Märchen, was uns allen vertraut ist; von dem „Tischlein deck dich“. Hier haben wir alles schön und vollständig beisammen, das Tischlein deck dich (der Gral, die Speise gebende Sonne), den Esel Bricklebrit, der Gold von sich gibt (der segenspendende Mond mit dem edleren Stoff) und den „Knüppel aus dem Sack“ (die Gewitterwaffe, die dem feindlichen Dämon, hier dem diebischen Wirte, die geraubten Schätze wieder abnimmt). Wer sich

als Symbol für das zweite Stück etwa über den Esel verwundern sollte, den erinnere ich an die Wunschkuh der Inder und was das für ein wichtiges Tier ist. Schließlich ist der Held wieder der jüngste von drei Brüdern, der es am weitesten bringt und auserlesen ist, die Schätze zu gewinnen, mit denen er für Alle seines Kreises Gutes wirkt. Derselbe Stoff mit denselben Motiven, Personen und Gegenständen ist noch in einem Märchen, was ich Ihnen nennen will, behandelt, und zwar ist die Vermutung, daß es dasselbe Thema ist, ganz außer Zweifel gestellt durch den Untertitel, den der Autor selbst der Benennung seines Märchens beigefügt hat, es ist das Märchen von Andersen: Tölpelhans, mit dem Untertitel „eine alte Geschichte aufs neue erzählt", er hat also mit Bewußtsein unsere Hauptmotive und Handlung aufgenommen und auf seine Weise einmal variiert. Tölpelhans ist natürlich wieder der jüngste von drei Brüdern, die beiden ältesten reiten auf schönen Pferden, Hans auf einem alten Ziegenbock. Der Schatz, der zu gewinnen ist, ist — wie immer bei Andersen — eine Königstochter. Als Sonnentopf figuriert ein alter Holzschuh, als Mond oder Esel Bricklebrit eine tote Krähe und als Gewitterwaffe oder Regenzauber eine Hand voll Schlamm.

Ich kann mich nicht enthalten, noch eine Märchenvariation anzuführen, und zwar die schönste und poetischste; das Thema ist vielleicht unbewußt dasselbe, auch fehlt die Waffe, aber der Charakter des Helden, — der verträumte Pechvogel mit dem kindlichen Gemüt — und das

Gefäß, dessen Gewinnung die höchste Seligkeit verheißt, ist da, und ihre Verknüpfung so wundervoll ausgeführt, wie nirgends sonst in erzählender Literatur, es ist der goldne Topf von E. T. A. Hoffmann.

Ehe wir uns nun dem dritten Bestandteil des Kernes unserer Sage, dem Helden selbst, dem Gralsucher, zuwenden, wollen wir unseren Blick auf einige Gestalten richten, die sich im Laufe der Entwicklung derselben dazugesellen. Wenn wir aus der verwirrenden Fülle der Namen, Figuren und Motive bei Wolfram nur diejenigen auswählen, die in dem vorläufigen Endpunkt, dem Wagnerschen Werk, eingefangen sind: Titurel, Amfortas, Gurnemanz, Klingsor, Kundry, so beanspruchen unser Interesse vor allem zwei Namen: Amfortas und Kundry, deren Urbilder wir nun aufsuchen wollen: Die anderen drei sind weniger eng mit der Parsifalfabel verwachsen. Notgedrungen muß der gralsuchende, der kesselraubende, der sonnenerobernde Held, der Glücksgegenstände gewinnende Märchenprinz, diese Dinge irgend jemand abnehmen, in dessen Besitz sie sind oder von dem sie behütet werden. Diese Gestalt gehört also sozusagen, wenn auch in zweiter Linie, zum Grundstock der Fabel. Die Rolle dieses jeweiligen Besitzers oder Hüters spielt Amfortas und dessen Urbilder. Sehen wir zu, wie er sich wandelt. Amfortas heißt er nur bei Wagner und bei Wolfram. In den anderen Gralsdichtungen führt er überhaupt keinen Namen, sondern wird seltsamerweise durchgängig als der Fischerkönig aufgeführt, als „rois pescière“, „roi pêcheur“, als „reicher

Fischer", als „Altherrn" usw., meistens auch die Tätigkeit des Fischens selbst ausübend. Ein zweites Motiv kommt bei dieser Gruppe der Darstellung in den mittelalterlichen Dichtungen hinzu: die Krankheit des Fischerkönigs. Durch diese Krankheit kommt wiederum ein neuer Zug in die Rolle dieses Hüters, nämlich, daß er das gehütete Objekt, in diesem Fall also immer der Gral, gerne herausgibt, sich nach dem Nachfolger sehnt, der ihn absetzt. Wo die Krankheit nicht ist, verteidigt der jeweilige Besitzer sein Kleinod auf das äußerste. Das Fischen ist ein bisher ganz unerklärt gebliebenes Motiv gewesen, wobei nur der märchenhafte Charakter ins Auge fiel, ohne auf irgend einen Ursprung hinzuweisen. Erinnern wir uns aber eines der ersten Urbilder des Schatzhüters, nämlich des uns am Anfang unserer Betrachtung bekannt gewordenen Riesen Hymir, der vor dem Kampf noch mit seinem Gegner in den Urgewässern zwei Walfische fängt, so kommt schon mehr Licht in diese dunkle Partie. Das Fischen ist überhaupt sozusagen eine mythologische Eigenschaft, es scheint eine Lieblingsbeschäftigung der Götter zu sein. Ich denke hier an die schöne Ballade von Eichendorff: „Der Götter Irrfahrt" nach einer malaiischen Volkssage, wo der Göttervater, „dem die Zeit so lange wird in der stillen Ewigkeit" zu seinem Vergnügen aus dem endlosen Wasser um sich her einen seltsamen Fang tut: die Erde. In dem Peronnik-Märchen ist es, wie schon erzählt, der wilde Riese Rogéar, der das goldene Becken und die diamantene Lanze bewacht und besitzt. In

den verschiedenen Volksmärchen sind es Leute, denen man das Kleinod gerne abgenommen sieht. Diese ganze Gruppe der feindlichen Dämonen, Riesen, diebischen Wirte geben also den Schatz nur nach schwerem Kampf und nicht gutwillig heraus. Die Darstellungsweise des Mythos oder Märchens läßt durchblicken, daß der Besitz eigentlich zu Unrecht ist. Durch die Krankheit des Besitzers kommt, wie gesagt, ein anderer Zug hinein. Das Motiv der Krankheit bringt auch das Motiv des Mitleids mit sich und ermöglicht erst diesen Zug beim Gralshelden. Wagner empfand anfänglich den Amfortas als die Hauptfigur seines Planes. Er schreibt an Mathilde Wesendonk am 30. Mai 1859: „Genau betrachtet ist Amfortas der Mittelpunkt und Hauptgegenstand. Mir wurde das plötzlich schrecklich klar: Es ist mein Tristan des 3. Aktes mit einer undenklichen Steigerung. Die Speerwunde und wohl noch eine andere — im Herzen, kennt der Arme in seinen fürchterlichen Schmerzen keine andere Sehnsucht, als die zu sterben; dies höchste Labsal zu gewinnen, verlangt es ihn immer wieder nach dem Anblick des Grals, ob der ihm wenigstens die Wunden schlösse, denn alles andere ist ja unvermögend, nichts — nichts vermag zu helfen: Aber der Gral gibt ihm immer nur das eine wieder, eben daß er nicht sterben kann; gerade sein Anblick vermehrt aber nur seine Qualen, indem er ihnen noch Unsterblichkeit gibt.“ Da der Gral das Blut Christi enthält, so ist das Gefühl des Kontrastes zwischen diesem heiligen Blut und dem eigenen sündigen Blut eine größere Qual als

die der Speerwunde. „Die Andacht wird ihm selbst zur Qual, wo ist Ende, wo Erlösung? Leiden der Menschheit in alle Ewigkeit fort! Wollte er im Wahnsinn der Verzweiflung sich gänzlich vom Gral abwenden, sein Auge vor ihm schließen? Er möchte es, um sterben zu können. Aber er selbst, er ward zum Hüter des Grals bestellt und nicht eine blinde äußere Macht bestellte ihn dazu, nein! Weil er so würdig war, weil keiner wie er tief und innig die Wunder des Grals erkannt, wie noch jetzt seine ganze Seele endlich immer wieder nach dem Anblick drängt, der ihn in Anbetung vernichtet, himmlisches Heil mit ewiger Verdammnis gewährt." Jetzt wissen wir, daß Amfortas zwar nicht die Hauptfigur geworden ist, aber diese Auffassung von ihm geblieben ist. Wie das Motiv der Krankheit überhaupt in das Ganze hineingekommen ist, ist unermittelt. Schröder vermutet, daß an Stelle dieses Motivs früher ein anderes stand: das einer plötzlichen, rätselhaften Unfruchtbarkeit und Ausgedörrtheit des Landes des Fischerkönigs. Er vermutet das aus dem Grunde, weil dieses Motiv, dem wir ebenfalls fast durchgehends in allen Gestaltungen unseres Sagenstoffes begegnen, in den wenigen Gralsromanen, wo es an Stelle der Krankheit steht, gleich dieser durch die zauberkräftige Frage behoben wird. Wir wissen, daß bei Wolfram auch der Fischerkönig Anfortas schließlich durch die Frage des Parsifal gesundet

„Dann trat er an des Kranken Bett
Und sprach ihn an:

„Was fehlt Dir Ohm?"
Und der Silvesters Stier in Rom,
Den Toten, hieß von dannen gehn,
Der Lazarus hieß auferstehn,
Der half auch Anfortas zur Stund
Daß er ward heil und ganz gesund."

Wir sehen, daß sich die Rolle und der Charakter dieser Figur verschoben haben, d. h. wie sie im dichterischen Sinne eine ganz andere geworden ist.

Ebenso wie Amfortas heißt Kundry außer bei Wagner nur noch bei Wolfram so und ist in allen anderen Auffassungen des Stoffes anonym-namenlos. Sie heißt: „une damoisièle", „la laide damoisièle", „das schwarze Mädchen", „die dame jaune" usw. Vom Urkern aus betrachtet ist die Rolle der Kundry entbehrlich. Sie steht in noch lockererem Zusammenhange mit dem Gralsucher als die Urbilder des Amfortas. Die Rolle aller der Gestalten, die zweifellos die Urbilder der späteren Kundry sind, ist: die Helferin des Helden. Dieses Charakteristikum ist durchgängig, ferner die Eigenschaft der Häßlichkeit und Wildheit. Halten wir zusammen die Züge der „dame jaune" im Peronnik-Märchen, wie sie uns durch Junk übertragen sind, mit der Schilderung bei Wolfram. Im Märchen sitzt sie auf einem Felsblock, ist ganz schwarz gekleidet, ihr Gesicht, ihre Hautfarbe ist gelb (sa figure était jaune comme celle d'une mauresque). Sie reitet wie ein Mann auf dem Pferd, sitzt hinter Peronnik auf dem Füllen, alle Welt weicht vor ihr zurück.

Und nun die Schilderung bei Wolfram in der Übertragung von Hertz:

„Da ward an seinem Ehrentag
Herrn Parsifal mit einem Schlag
Die Freude mitten durchgeschnitten,
Denn eine Jungfrau kam geritten
Auf einem Maultier falb von Haar,
Das hoch wie ein Kastilier war“

und später

„Alle Sprachen sprach sie rein,
Französisch, Heidnisch und Latein,
Sie war gelehrt, Geometrie
Und Dialektik kannte sie
Und der Gestirne Heimlichkeit.
Kundrie hieß die weise Maid
Auch la Surcière zubenannt.“

und ferner:

„Bis auf das Maultier schwankt ihr Zopf
Schwarz, hart und alles Glanzes bar
Lind wie des Schweines Rückenhaar.
Die Nase war erborgt vom Hund
Es krümmten sich aus ihrem Mund
Zwei spannenlange Eberzähne
Und jede Wimper starrt als Strähne.
Sie hatte Ohren gleich dem Bären. —
Zu rauh für zärtliches Begehren
War ihr Gesicht. Sie trieb ihr Tier
Mit einer Geißel, reich und zier.“

Die Beschreibung endet:

„Die Hand des schmucken Liebchens war
Wie eine Affenhaut zu schaun,
Die Nägel braun wie Löwenklaun,
Um ihre Minne brachen Ritter
Selten ihren Speer in Splitter."

Leider fehlt in der dichterisch schönen, aber doch sehr stark gekürzten Übertragung von Hertz ein Vers, den ich jetzt in der Übersetzung von Pannier wiedergebe, weil er ein Zug ist, der doch sehr charakteristisch ist. Es wird da von ihr gesagt:

„Nun naht, von der ich künden will,
Die Maid, die Treue wohl besaß,
Jedoch im Zorne Zucht vergaß."

Sie übt Treue gegen den Helden. Überall hilft sie ihm. Im Perronik führt sie ihn durch die Furt und lehrt ihn den Riesen Rogéar sterblich zu machen. In Wolframs Parsifal ist sie es, welche schließlich den Parsifal und seinen Halbbruder Feirefis nach der Gralsburg geleitet. Erinnern wir uns schließlich an die furchtbare Ahne mit den neun mal hundert Köpfen im Eddalied, welche dem Thor sogar gegen unseren Freund Hymir, ihren eigenen Geliebten, hilft und ihm den freundschaftlichen Rat gibt, diesem den Becher an den Kopf zu werfen. Bei Wolfram ist sie außerdem offiziell Gralsbotin, deren Maultier offenbar das Zeichen der Gralsritter an sich hat, woraufhin die Gralshüter den Parsifal, dem sie erst den Eingang

wehren wollen, ungehindert hereinlassen. Diese gewisse Diskrepanz, die zwischen dem Aussehen und Wesen und der eigentlichen Tätigkeit, welche eine dem Guten dienende ist, zu bestehen scheint, ist vielleicht der Ausgangspunkt geworden zu der Konzeption der Wagnerschen Kundry, die ich nicht nur für den Höhepunkt der Einfälle innerhalb seines Parsifaldramas, sondern überhaupt für eine der großartigsten Menschengestalten halte, die er geschaffen hat. Hier ist dieser Gegensatz zwischen Sein und Handeln, zwischen Müssen und Wollen, zu einer ausgesprochenen Doppelnatur durchgebildet. Sie lebt in zwei vollständig verschiedenen Existenzen, die von einem totenähnlichen Schlaf getrennt werden. Sie ist das eigentliche Gegengewicht zum Helden, sie ist Wagner unter den Händen an Stelle des Anfortas zur Hauptfigur neben Parsival ausgewachsen. Es ist interessant zu beobachten, wie unbedeutende Züge, die ohne irgend welche Erklärung in den früheren Vorlagen feststanden, sich in dieser Gestalt umgedeutet und gewandelt haben. Bei ihm ist sie Gralsbotin im überzeugendsten Sinn: „Dienen, dienen". In der schrecklichen Erkenntnis, nicht anders *sein* zu können, wie sie ist, möchte sie ihre Sehnsucht nach dem Guten im *Tun* erweisen. Die vielen Wissenschaften, welche die Wolframsche Kundry beherrscht, woraus man sich keinen rechten Vers machen kann, haben sich hinaufverwandelt in das höhere Wissen der mit allen Tiefen und Höhen des Lebens bekannten Frau gegenüber dem weltunkundigen Jüngling. Wagner hat schon früher Frauen als aus-

gesprochene Typen geschaffen, die Frau als seherische Weisheit (Erda), die Frau als Mutter (Brünnhilde noch mehr als Sieglinde), die Frau als Geliebte in vielen Gestalten. Kundry scheint mir in der einen großen Szene des 2. Aktes alles zusammen zu sein. Was das Wissen anbelangt, so fällt sie allerdings einmal etwas in ihre Urahne, die Wolframsche Kundry zurück, indem sie eine etymologische Anwandlung bekommt:

„Dich nannt' ich, tör'ger Reiner
„Fal parsi", —
Dich, reinen Toren „Parsifal".

Kundry zitiert hier den im arabischen Land verschiedenen Gamuret. Ich aber möchte eine noch zuverlässigere Autorität auf sprachlichem Gebiet zitieren, nämlich den Straßburger Orientalisten Professor Littmann, dessen gütiger Belehrung ich die Mitteilung verdanke, daß Fal parsi im Arabischen unmöglich ist. Das Motiv des Helfens und Dienens, welches auch bei Wagner so sinnvoll auftritt — Gurnemanz schildert es im 1. Akt — ist an einer Stelle, seiner Gestaltungsweise nach, merkwürdig umgedeutet: gerade dem Helden hilft sie hier nicht, sondern umgekehrt: Sie verflucht ihm die Wege, die nach der Gralsburg führen:

„Den Weg, den du suchst,
Deß Pfade sollst du nicht finden!

Irre! Irre! —
Mir so vertraut —
Dich weih' ich ihm zum Geleit!"

und brockt ihm so sein langes Irren ein. Sonst aber hat diese Wagnerische Kundry mit ihrer älteren Namensschwester soviel wie nichts zu tun. Dagegen erinnert das in der Kundry gestaltete Problem der Doppelexistenz eines Menschen an einen anderen Fall der Literatur, und zwar ist es der einzige, meines Wissens, der dieses Problem außer Wagner ausführlich zu behandeln wagt. Er ist scheinbar fernliegend, hat aber doch, glaube ich, eine so große Ähnlichkeit, daß man vielleicht gar von einer deutlichen Beeinflussung sprechen kann, umso mehr, als der Schöpfer des gleich zu nennenden Werkes auch sonst einer ist, dem Wagner gar manche Anregung, manches Vorbild verdankt, ich meine E. T. A. Hoffmann und seinen genialen Roman: Die Elixiere des Teufels.

Hier ist die Doppelexistenz eines Menschen und zwar auch eines solchen Menschen, der zugleich nach dem Höchsten ringt und die schrecklichsten Frevel begeht, in einem unheimlich packenden Bilde hingestellt, eines Menschen, der Himmel und Hölle in sich zu haben scheint. Mit Absicht verwischt Hoffmann für den Leser die Grenzen, die den Mönch Medardus vom Grafen Victorin scheiden, mit der ihm ganz allein eigenen Erzählertechnik, die ihm erlaubt der Phantasie des Lesers Gestalten vorzuführen, von denen man oft nicht weiß, ob es einer oder zwei sind, ob der Held oder sein grausiger Doppelgänger. Ja, ich möchte sagen, daß in Werken erzählenden Stils viel mehr Raum und Möglichkeit ist, derartige mystische Themata zu behandeln als im Drama, mit seinen Bedürfnissen nach Pla-

stik und mit seiner Abhängigkeit von der Sichtbarkeit der Vorgänge.

Ich komme jetzt zum Helden selbst. Die Eigenschaften desselben blieben uns noch übrig zu betrachten, nachdem wir vorhin diejenigen des Grals und des Speers (des Gefäßes und der Waffe) uns vorgeführt haben. Sozusagen eine Eigenschaft a priori ist sein Name. Abgesehen von den nachweislich späteren und eine Nachahmung bedeutenden Gralsuchern, wie Gawan, Galaad, heißen alle ursprünglichen Gralsucher entweder Parsifal, Perceval, Peronnik, Perlesvaus, Peredur usw. Wenn ich nun darauf hinweise (was ich aus Junks Abhandlung entnehme), daß das Wort „Per" das keltische Wort für Gefäß, Becken, Becher, Opferschale (Hverr altnordisch = Kessel) und daß die französische Dichtung des Mittelalters aus keltischen Quellen geflossen ist, so ist der Zusammenhang von Peronnik, Per-ceval usw. mit Gefäßsucher gegeben. Dieser Name hängt so mit seinem Wesen zusammen, daß man ihn eigentlich als Gattungsnamen auffassen kann: der Parsifal. Wir sahen, daß alle die anderen Figuren, die in Gralsmärchen vorkommen, namenlos waren. Die in der Parsifalsage und ihren Gestaltungen auftretenden Namen sind fast durchweg nachweisbar aus anderen Sagenkreisen, namentlich der Artussage, hineingeflossen. Das Namenlose der Figuren ist aber ein echt märchenhafter Zug. Bekanntlich sind im großen Ganzen alle Märchenfiguren namenlos, d. h. entweder geläufige Vornamen mit einer beständigen Charakteristik verbunden, dummer

Hans, (andre Hänse), dumme Gredl, kluge Else oder Namen, die die Beschäftigung, Aussehen ꝛc. andeuten: Aschenbrödel, Einäuglein, Zweiäuglein, Dornröschen ꝛc., sonst einfach nur benannt: böse Königin, der schöne Prinz, böse Schwestern, der Wirt, sieben Zwerge ꝛc. Auch darin glauben meine gelehrten Gewährsmänner einen Beweis zu sehen für die Priorität des Märchens als Quelle im Gegensatz zu der christlichen Legende. Die einzige Ausnahme bildet eben nur der Parsifal, der überall in allen Gralsucher-Geschichten denselben Wortstamm bei seinem Namen aufweist und auch der wird — wie wir sehen werden — bis zu seinem Becherfund nicht benannt. Daher die Umschreibungen, seine Namenlosigkeit. Eine zweite wirkliche Eigenschaft, die durch die ganze Literatur und alle Märchen hindurch bis einschließlich der Wagnerschen Tenorpartie dem Gralsucher anhaftet, ist die Eigenschaft des Dümmlings. „Der Dumme hat das Glück", dies ist die Eigenschaft des Sonntagskindes. In den gewaltigen Mythen der Vorzeit war der Gewinner des kostbaren Schatzes ein Sonnenheld. Bei dem Niederschlag als Märchen, bei der Umdeutung in populäre Vorstellung ist es ein Sonntagskind. Erinnern wir uns noch einmal an den indischen Sonne- und Mondmythos und halten damit zusammen eine Sage aus Tyrol. „Im Tyroler Losertal sieht man in der heiligen Johannisnacht auf dem Pechhorn eine riesige Silberkanne, aus der das flüssige Gold hervorquillt, wie Bier aus der schäumenden Kanne, es ist aber noch kein Sonntagskind gekommen, Kanne und Gold zu

gewinnen.“ Das ist die Märchenfassung. Im Volksmärchen finden wir den Charakter des Glückskindes, welches die kostbarsten Dinge wider alles Erwarten findet, wiederholt und mit Vorliebe ausgesprochen; aber es gehört eben nicht nur Glück dazu, sondern auch ganz bestimmte Eigenschaften sind erforderlich, die in mannigfachster Umdeutung, Entwicklung und Veredelung über die Helden der mittelalterlichen Dichtung geradewegs auf den reinen Toren Wagners hinführen. Gewöhnlich ist es in Märchen der jüngste und verachtetste, weil dümmste von drei Brüdern, ähnlich wie Aschenbrödel. Es zeigt sich aber alsbald, daß hinter seiner Dummheit Eigenschaften versteckt sind, die wertvoller sind als die der vorgezogenen älteren Brüder. Es zeigt sich, daß seine Dummheit langsame Entwicklung, seine Unfähigkeit verhaltene Kraft ist, die Erfahrung bestätigend, daß alles Wertvolle sich langsam entwickelt. Je nach der Art wie diese Kräfte sind, nach welcher Richtung sie streben, sind auch die Dinge, die zu gewinnen sind; der Märchenheld, der Jüngste und Dümmste, der gewöhnlich Hans heißt, kommt zum Schluß zu Geld und Gut und gutem Leben. Er ist pfiffig, hat Mutterwitz, ist uns sympathisch, wir gönnen ihm die Gewinnung und den Besitz der begehrten Schätze und freuen uns über die Besiegung oder Überlistung des früheren Besitzers. Oder es gewinnt ein solcher als Märchenprinz die schönste und reichste Prinzessin. Der Schwerpunkt liegt hier, im naiven Märchen des Volkes, in dem Für-sich-Gewinnen. Das Heilspenden ist bei ihm noch etwas ver-

kümmert, wenn er auch lebt und leben läßt, auch Andern sein Glück zugute kommen läßt. Schon bedeutend hervortretender ist der altruistische Zug bei dem Helden der christlichen Dichtung des Mittelalters, ich denke an den Parsifal Wolframs. Um meine Betrachtung nicht zu sehr auszudehnen, muß ich mir versagen, bei dieser äußerst liebenswerten Figur etwas länger zu verweilen, und will meinen Gedankengang, ohne seitwärts zu blicken, verfolgen. Wenn es bei dem Märchenhans heißen konnte: „wer zuletzt lacht, lacht am besten", kann man hier etwa sagen: „was lange währt, wird gut". Auch er entwickelt sich, künstlich zurückgehalten, germanisch langsam, wird spät Ritter, dann aber der Beste. Sein Dümmlingstum, was ihm übrigens gut steht, ist vorwiegend Herzensreinheit. Er hat auch ein Menschenglück bei Weib und Kind, bei seiner Kondwiramur, mit der er zwei Söhne zeugt, Lohengrin und Kardeiß. Doch der Segen und das Glück, das er mit seiner Tat spendet, steht an Größe in keinem Verhältnis zu seinem eigenen. Er übt ein Werk des Mitleids und wirkt als Gralskönig für ein ganzes Geschlecht von Menschen Segensreiches, er ist ein sittlich reiner Mensch.

Zum höchsten Ethos gesteigert ist aber Wagners Parsifal. Er gewinnt für sich im Sinne der Welt gar nichts. Er geht vollständig in Mitleid auf, er ist ein ethisches Genie. Um den Gegensatz und die Entwicklung der Parsifal-Gestalten und ihre Motive am anschaulichsten vorzuzeigen, ist die Gegenüberstellung vom Perronik des Märchens und dem Wagner'schen Parsifal am geeignetsten.

Wenn wir ins Auge fassen, daß, wie wir vorhin erwogen haben, die Dummheit der Parsifalcharaktere im Sinne von langsamer Entwicklung, Unerfahrenheit, kindlicher Unschuld zu nehmen ist, so wird, je mehr der Charakter des jeweiligen Helden nach der moralischen Seite hin gravitiert, diese Unerfahrenheit im Sinne auch von sexueller Unerfahrenheit auftreten.

Der große wesentliche Unterschied zwischen den vorwagner'schen Helden und dem Wagnerschen ist der, daß der Begriff der Enthaltsamkeit dort als aufgespeicherte Kraft aufgefaßt ist, die sich dann um so elementarer und wirkungssicherer losläßt — und hier bei Wagner als Enthaltsamkeit an sich, als wahre Keuschheit, ja Askese. Perronik enthält sich, wie wir wissen, allerlei kulinarischer und erotischer Versuchungen, zeugt aber, am Ziel angelangt, im Besitz von Becken und Lanze, nicht weniger als hundert Kinder, deren jedem er ein Königreich schenkt; wir können uns denken, daß er nun auch den kulinarischen Teil seiner Versäumnisse nachholt. Hier tritt immerhin die Enthaltsamkeit als Bedingung zur Gewinnung der ersehnten Gegenstände auf und das Genießen der vorher freiwillig entbehrten sinnlichen Wonnen folgt als Lohn. Daß aber geradezu das Gegenteil der Enthaltsamkeit als segenspendendes Element auftritt, bedarf noch der Erwähnung. Ich greife hier wieder an der Hand Schröders auf den indischen Mythus und Ritus zu-

rück. Da wird erzählt, daß ein vollständig unschuldiger Jüngling weltabgeschieden bei seinem Vater, einem Büßer, im Walde lebt. Im Lande aber herrscht schon lange absolute Dürre und Regenlosigkeit. Diese Not des Landes kann behoben werden, wenn es gelingt, diesen völlig keuschen Jüngling zur Liebesvereinigung zu bringen. Es gelingt der Königstochter, und in der Stunde der Umarmung wird das dürstende Land durch Regen erquickt und wird wieder fruchtbar. Der Bann ist gebrochen durch den uralten magisch-kultlichen Zauber des Generationsaktes. Ich führte schon vorhin flüchtig das Motiv der Unfruchtbarkeit des Landes ein, welches in allen Parsifalsagen allerdings in verschiedener Bedeutung und an verschiedenen Stellen der Erzählung auftritt. In der ältesten Fassung, in der Urgestalt, ist deutlich und ausgesprochen die symbolische Beziehung der Fruchtbarkeit des Helden mit der des Landes; die eine schafft die andere. Später erscheint dies Motiv, dessen Bedeutung vielleicht vergessen war, abgeschwächt und undeutlich. Bei Wolfram z. B. gewinnt Parsifal sein Kondwiramur auch während der Belagerung mit ihrer Hungersnot und Krankheit, von denen er die Stadt Pelrapeire gleich nachher erlöst; ein übernommenes, unverstandenes Motiv. Der Gralsucher erscheint und behebt, wie gesagt, das Übel durch sein Erscheinen oder aber durch seine F r a g e. Gänzlich umgekehrt aber finden wir die Situation bei Wagner. Das Motiv der Einöde taucht auch bei Wagner einmal kurz auf, aber so, daß sein Parsifal die Einöde s c h a f f t. Er ist der erste, der

es umgekehrt macht, der erste lebens**verneinende** Gralsheld. Er verbannt die Geschlechterliebe, er verschließt den Quell der Sehnsucht, den er als den Quell alles Übels erkennt und alsbald tritt an die Stelle blühenden Lebens das Nichts. Den Genuß und die Üppigkeit entpuppt er als Vergänglichkeit. Er zeigt den furchtbaren **Ernst** des Daseins auf. Wem dieses als zu ernst oder gar töricht erscheint, wer noch nicht einmal theoretisch verneinend gesonnen ist, der hat jedenfalls die Blumenmädchen auf seiner Seite, denen auch der Parsifal die ganze Geschichte zu ernst nimmt, und die sich von dem ihren Liebkosungen Widerstrebenden entfernen, mit dem Worte „du Tor“.

Die Dummheit des Wagner'schen Parsifal ist auch Langsamkeit, nämlich des Erkennens seiner eigenen Natur. Er ist tief im Innern mitleidig, handelt aber immer mitleidslos. Er läuft ohne Lebewohl von seiner Mutter fort und tötet sie so indirekt, die aus Gram stirbt. Er tötet Tiere, ohne sich dabei etwas zu denken, er läuft von dem leidenden Amfortas fort und „flieht zu wilden Knabentaten hin“. Damit er zu der wahren Erkenntnis seiner Natur und zugleich seiner Mission gelange, bedarf es bei ihm eben der Nähe der für ihn, den geborenen Asketen, größten Gefahr, nämlich sich der Lust des Geschlechtsgenusses in die Arme zu werfen. Die sinnliche Lust, die er beim Kusse Kundrys zum erstenmal erlebt, öffnet ihm die Augen über das Wesen der Welt und darüber „welch ein Schuldberg auf sich baut von dem einen Wörtchen: Leben“.

Wagner sagt einmal „gut, das Dasein ist keine Sünde. Wenn wir es nun aber als Sünde empfinden?“ Parsifal ist ein solcher, der es als Sünde empfindet, als die größte, einzige. Die Vereinigung der Geschlechter schafft das Leben, und leben ist leiden, und das Leiden der Welt steht plötzlich, wie blitzartig erhellt durch die verheißene Umarmung, vor seinem Auge, bricht aus seinem Herzen als Mitleid, welches nun die Welt überfluten soll, wie die Wasserfluten das dürre Land; das latente Mitleid wird hier frei. So betrachtet könnte man fast sagen „durch Wissen mitleidig, der reine Tor“ anstatt „durch Mitleid wissend.“ Wissend wird er durch Kundry.

„So war es mein Kuß,
Der Welt-hellsichtig dich machte?“

sagt sie. Wenn diese übrigens fortfährt

„Mein volles Liebes-Umfangen
Läßt dich dann Gottheit erlangen!“

so erscheint sie in diesem Moment als der leibhaftige Satan, der den Christus in der Wüste versucht und ihm alle Reiche und alle Herrlichkeit der Welt verspricht.

Ich habe versucht, aufzuzeigen, wie sich Charaktere, Motive, ja Objekte verwandelt haben, wie sie ihre Stellung und Bedeutung gewechselt, sich verschoben haben, vor allem aber wie sich die bleibenden umgedeutet haben. Ja, oft war man versucht nach Hegel auszurufen: „der Begriff hat sich in sein Gegenteil verkehrt“. Wenn wir aber das ganze reiche Gebilde von Mythos, Märchen, Sage, Dichtung, was

wir unter dem Begriff Gral-Parsifalsage als Einheit zu denken Willens sind, nach dem Identischen in allen seinen einzelnen Gestaltungen fragen, wenn wir diese Riesenzwiebel entblättern, was finden wir da als den eigentlichen Kern? Die von mir am Anfang benannte Dreiheit: Held, Gefäß, Waffe oder noch besser als einheitlichen Gedanken gefaßt: der Held, der Gefäße und Waffe sucht und findet, mit Variante Held, der mit Waffe das Gefäß sucht. Der Sinn so manchen Motivs deutet sich um oder geht ganz verloren, dann wird das Motiv selbst beibehalten, ohne ihm weiteres Gewicht beizulegen. Die Motive als solche sind dem Dichter lebloses Material. Er gibt ihnen erst dichterischen Wert. Infolgedessen macht die äußere Ähnlichkeit oder der gleichlautende Name der Motive noch nicht die Ähnlichkeit der Dichtung aus. Wir erinnern uns vielleicht hier an den von mir im Anfang meiner kleinen Betrachtung ausgeführten Hinweis auf die ständige Verwechselung von der Gleichnamigkeit mit Ähnlichkeit oder gar Identität. Es steht in keinem Widerspruch dazu, sondern ist nur eine andere Art der Betrachtungsweise des Gegenstandes, wenn mir das Bild vorschwebt, daß, wenn man so die Zeiten überblickt, sich aus unendlich vielen Versuchen allmählich eine Parsifalgestalt herausbildet, die dann als die endgültige empfunden wird. Wie gesagt, die Werke und auch die Gestalten haben, wohl gemerkt, vom Dichter aus gesehen, nicht das geringste miteinander zu tun. Jede Gestalt lebt ihr eigenes Leben, und jedes Werk hat seine

eigenen Gesetze. Aber die I d e e des Helden, die ursprünglich im dürftigen Keime der Verbindung einiger Begriffe schlummerte, ist mit der Zeit Gestalt geworden, so wie sich nach den vielen Musikanten und Musikern der Familie Bach endlich doch der eine Johann Sebastian inkarnierte. In diesem Sinne sind wir gewillt, dem Werke des großen Dichters Richard Wagner auch den Preis zuzuerkennen, nicht aber ohne Meister Wolfram erst gegen ihn verteidigt zu haben. Wagner nennt Wolfram eine „durchaus unreife Erscheinung“, er spricht von der „Unfähigkeit des Dichters“, kurz er lehnt seinen großen Vorläufer ab. Aber wie mir scheint, durchaus zu Unrecht. Zu erklären ist es allerdings auch sehr leicht; vor allem war Wagner, als er dies schrieb, von seiner eigenen Konzeption des Parsifal schon ganz berauscht und konnte natürlich einer anderen Fassung des Rohstoffs nicht gerecht werden. Wenn Wagner davon spricht, „daß er (Wolfram) von dem eigentlichen Inhalte rein gar nichts verstanden“, so finden wir Wagner hier selbst in der von mir gerügten Verwechselung begriffen. Welchen Inhalt kann er denn meinen? Nur ein Werk hat einen Inhalt, der Stoff ist zunächst inhaltlos. Von einem „Verstehen“ des I n h a l t e s durfte also Wagner gar nicht sprechen. Ihm schwebte seine Auffassung vor, er sah in dem Stoff, wie er ihn vorfand, eine Hieroglyphenschrift, und betrachtete seine Konzeption als Auslegung derselben und zwar als einzige. Freilich mußte ihm, mit seinem Dichtungsplan verglichen, bei Wolfram vieles sinnlos, ja albern vorkommen. Aber

wir wollen auch nicht vergessen, daß Wagner selbst wiederum der Schlüssel zu Vielem fehlen mußte bei Wolfram, was nur gelehrte Forschung aufdecken konnte. Ich glaube, daß die Werke, deren Ideengang ich Ihnen in großen Zügen zum kleinen Teil mitteilen konnte, genugsam erhellen, daß die Gralfabel nicht einseitig christlich aufzufassen sei, sie hat sich mit der Zeit zusehends verfrömmert. Eine Fülle von Zügen, die dem Wolfram und seinen Zeitgenossen, wenn auch vielleicht nicht dem Ursprung nach verständlich, so doch jedenfalls geläufig waren, mußte Wagnern vollends dunkel bleiben. Erinnern wir uns an das Motiv der Namenlosigkeit Parsifals, welches, um es kurz zu sagen, in den ältesten Fassungen (Chrestien) den Sinn hat, daß Parsifal erst dann „Parsifal“ genannt wird, als er von der Gralsburg kommt: „Du bist der Becherheld“. Das i s t ein Sinn. Dem Wolfram, der diese Stellen genau übernimmt, muß dieser Sinn auch verloren gegangen sein, da Sigune ihm schon vorher einmal seinen ihm selbst unbekannten Namen nennt (und es außerdem anders erklärt), ihm also z w e i m a l die Anonymität benimmt. Das hat schon kaum noch Sinn. Bei Wagner ist die ganze Geschichte mit der Namenlosigkeit nur aufgenommen, aber auch nicht einleuchtend gemacht: (riefest du mich Namenlosen?). Ferner das Motiv der Frage. Wagner äußert sich: „Das mit der Frage ist so ganz abgeschmackt und bedeutungslos.“ Nun, bei Wagner ist das Motiv der Frage vollständig verkümmert und nur eine leise Andeutung als kleines Überbleibsel eines

früheren Hauptmotivs ist zu bemerken in dem Ärger des Gurnemanz über Parsifals Schweigen am Ende des 1. Aktes. Bei Wolfram wirkt sie allerdings als verschollenes Motiv, dessen Sinn abhanden gekommen ist, genug, daß die Frage das ist, was immer von Parsifal verlangt wird und die, endlich gestellt, den Umschwung herbeiführt, der Heil bringt. Ich möchte hier eine Deutung versuchen, die bei der Verwandtschaft der eben erörterten Motive, ja bei der gleichen Rolle, die sie spielen, vielleicht nicht so unwahrscheinlich ist. Ich knüpfe noch einmal an das Motiv der Unfruchtbarkeit und die Art ihrer Behebung an. Wir wissen, daß an Stelle desselben das Motiv der Krankheit getreten war, die durch die Frage geheilt wird. Das Heraustreten aus der sexuellen Unschuld des Menschen bewirkte, wie wir sahen, die Befruchtung des dürren Landes. Ihm entspricht das Heraustreten aus der intellektuellen Unschuld des Helden zu Gunsten der Krankheit; indem er fragt, legt er seine Dummheit ab, ist er entwickelt. Seine latenten helfenden Kräfte werden frei, den anderen zum Heile. Deshalb verlangt man von dem Dümmling das Fragen.

Ferner ist aber bei der Betrachtung des Wolfram'schen Werkes zweierlei nicht aus dem Auge zu verlieren: daß es ein Epos ist, und daß es einer längst verschollenen Zeit angehört. Es ist nicht anders: wir können uns Kunstwerke vergangener Epochen nur durch das Medium des Kunstverstandes dem Gefühl lebendig machen. Wir können an ein Werk aus dem Jahre 1200 nicht so unmittel-

bar herantreten, als an ein Werk aus dem Jahre 1900. Erstaunlich genug, wie lebendig, ja wie entzückend in vielen Teilen dieser Wolfram'sche Parsifal für uns noch ist. Nun, die Anschaulichkeit der Schilderungen im einzelnen hat ja Wagner auch anerkannt. Aber auch dem Epiker Wolfram konnte der ausgesprochene Dramatiker Wagner wenig Verständnis entgegenbringen, zumal zu einer Zeit, da er am Tristan komponierte und die Dichtung Parsifal im Kopf herumtrug. Wagner klagt ihn an „er hängt Begebnis an Begebnis, Abenteuer an Abenteuer, gibt mit dem Gralmotiv kuriose und seltsame Vorgänge und Bilder, tappt herum und läßt dem Ernstgewordenen die Frage, was er denn eigentlich wollte". Ja, alles dieses ist das gute Recht des Epikers. Der Epiker addiert, der Dramatiker multipliziert, beim Dramatiker werden alle Motive bedeutungsvoller, ihr Zusammentreffen verhängnisvoller, es entsteht eine höhere als die Additionssumm'e; der Sinn des Ganzen. Das ist beim Erzähler nicht so. Je weiter der Erzählertypus in die Zeit zurückreicht, desto mehr werden wir eine naive „Lust am Fabulieren" bei ihm finden, die Wagner eben als sinnlos verwarf. Die rechte Betrachtungsweise geht uns auf, wenn wir etwa an das denken, was Burkhardt in der „Kultur der italienischen Renaissance" über die epischen Dichter jener Zeit (nämlich 3 Jahrhunderte nach Wolfram) sagt (IV. Abschnitt, 4. Kapitel), einer Zeit, in der doch die Individualität des Künstlers eine ganz andere Rolle spielte; an der Grenze der Neuzeit. Ich zitiere einen

Satz über Ariost: „Das Kunstziel des Ariost ist das glanzvolle, lebendige Geschehen, welches sich gleichmäßig durch das ganze Gedicht verbreitet, er bedarf dazu einer Dispensation nicht nur von der tiefen Charakterzeichnung, sondern auch von allem strengeren Zusammenhang der Geschichten."

Des Umdeutens ist kein Ende! Wir haben Wagners Weihgefäß, die heilig edle Schale, sich verwandeln sehen in alle möglichen Gestalten, von den erhabensten zu burlesken. Und können wir in dem Gral, der hoch in der Luft schwebt, Segen spendet, stärkt, beglückt, nicht alle idealen Güter sehen, für die wir leben oder sterben? Können wir in ihm nicht auch die K u n st erblicken? ich meine jetzt nicht die Kunst, die, wie der Wolfram'sche Gral, Speise warm und Speise kalt, spendet, sondern diejenige, welche für profane Blicke unsichtbar und profanen Schritten ewig unnahbar ist. Sie schwebt wahrhaft frei in der Luft herum; sie ist nicht willkürlich auffindbar, sie lebt, ihr wahres Leben eigentlich nur in den wenigen Köpfen, wo Verständnis, in den wenigen Herzen, wo Gefühl für sie ist, die sparsam über die Jahrhunderte verteilt sind. Für gewöhnlich steht sie zwar angebetet, aber den Blicken dicht verhüllt, da; erst in der Hand des einzig Auserwählten beginnt sie zu leuchten, was sie aber i st, läßt sich nicht definieren. Es gibt kaum zwei Menschen, die auf die Frage: „was ist Kunst", wirklich genau dieselbe Antwort geben und dieselbe Empfindung haben werden. Wenn also ein „reiner Tor" kommt und die Frage stellt: „Wer ist der

Gral", so kann ihm auch der weiseste Gralshüter nichts anderes antworten, als der alte Gurnemanz, nämlich:

„Das sagt sich nicht;
Doch bist du selbst zu ihm erkoren,
Bleibt dir die Kunde unverloren."

F. Bruckmann A. G., München.
Papier Bohnenberger & Cie., Niefern bei Pforzheim.

Albrecht Dürer

Unterweisung der Messung

Herausgegeben von Alfred Peltzer

Geheftet M 6.—

Gebunden M 7.—

Prachtausgabe M 40.—

Hans Thoma

Im Herbste des Lebens

Gesammelte Erinnerungsblätter

In Pergamentumschlag M 5.—

In echtem Pergamentband M 8.—

Prachtausgabe M 50.—

(jedes Exemplar vom Künstler eigenhändig signiert)

Lichtenbergs Mädchen

Herausgegeben von Erich Ebstein

Geheftet M 2.50
In Leinen gebunden M 3.50
In Leder gebunden M 5.—

Friedrich Th. Vischer
Briefe aus Italien

Geheftet M 2.50
In Leinen gebunden M 3.50
In Leder gebunden M 5.—

Josef Hofmiller

Versuche

Geheftet M 2.—
Gebunden M 3.—

Zeitgenossen

Geheftet M 2.—
Gebunden M 3.—

Süddeutsche Monatshefte

Unter Mitwirkung
von Josef Hofmiller, Karl Alexander von Müller, Hans Pfitzner, Hans Thoma, herausgegeben von
Paul Nikolaus Cossmann

Das Vierteljahr vier Mark